

مجلة الفكر والفن المعاصر

لغاتنة

العددان (١٧٨) (١٧٩)
سبتمبر - أكتوبر ١٩٩٧

الأنثوية ◀

التعليم والديمقراطية .. علاقة غائبة ◀
إشكالية التحول الاقتصادي ◀



الغلاف الأمامي:

الموسيقى والموسيقيون للفنان: أحمد فؤاد سليم

مستقب

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



دوريات إهداء

العددان (١٧٨)، (١٧٩)
سبتمبر - أكتوبر ١٩٩٧
الثنى في مصر: جنينا

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

نائب رئيس التحرير

عبدالرحمن أبوعوف

مدير التحرير

أحمد طه

المستشار الفنى

حلمى التونى

أمداء التحرير

فتحي عبدالله

السماح عبدالله

أحمد يمانى

سكرتير التحرير

كريم عبد السلام

المخرجان المنفذان

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٢٥٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٢٥ درهما - اليمن ١٧٥ ريال - ليبيا ١,٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات في مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنينا مصرياً شاملاً البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، ميئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، ميئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -
١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

القائمة

العددان ١٧٨ - ١٧٩

سبتمبر - أكتوبر ١٩٩٧

فهرست:

المواضيعات

إثباتية التحول الاقتصادي من ملكية الدولة إلى الملكية الفردية وأوضاع العمال

- ٨ في مصر محمد دويخ
٢٠ التعليم والديمقراطية: علاقة غائبة شبل بدران
٣٦ التعليم التكنولوجي والبيئة الذهنية الأصولية نيلو الترييني

الفصول والمقالات

أورانيا: النساء والجنون ومستويات إيلن شراكل

- ٤٤ النقد الأنثوي ليزا: جونغسون جيلكم
ما بين حرية تحرير المرأة وحرية التركيز حول الأنثى: رؤية معرفية عبدالوهاب المسيري
٥٤ جمعيات حقوق الإنسان النسائية مارغريتا كرسفا - لوجية: سيدجيفالاق
٦٨ أمريكا اللاتينية زيب لسان
٧٦ حديث العورة وامتلاك الوعي

المراجعات

- ٨٤ جدلية الجسد والسكان والموت في: حدث سر عبد الرحمن أبو عوف
٩٠ شعرية الخلاص بالأسطورة جمال الصلح
٩٦ هل لي أن تحيا أكل لك من أنت شيرين أبو عاتجا
١٠٠ التفتيات الأصولية ودررها في بناء النص طارق صان

إيقاعات ورقية

الجلد:

- «سوران»: است متعلما «الحياة ابتذل إندو واراجه: أحمد طهان
١٠٨ المادة: مخفارات جوتو جراس
الصن لوجية: مصنف لمراد

التحليل:

- ١٢٧ بورترية محمد المصطفى قنديل أحمد العزى
بينالي فينوسيا الدولي للفنون رمزي مصطفى
ملتقى أسامة الدكسوري
١٢٩ دون عوشوت وطواحين الدقيق صلاه نعي

- ١٣٣ عصفير خضراء قرب بحيرة صافية علي منصور
١٣٤ أنا وسديكي محمد مغربي
١٣٦ ماري ماضي عبدالسلام
١٣٨ الأشياء التي تتكرر - الأشياء التي ترحل عزمي عبدالوهاب
١٤٠ ويرخت أيضا لا أستطيع تصديقه دعاء عبدالعزیز
١٤٢ التمس إيهاب خليفة
١٤٤ تاريخ ماهر صدي
١٤٦ الحفل عاطف عبدالعزیز
للصن:
١٤٩ مشهد أمريكي حواء جاسم محمد
١٥٥ شجرة الشط أنيسة عبود
١٥٨ عبدالناصر حلم الزمن الجميل محمد عبدالسلام المصري
١٦٦ تبجلها بمعاصيها الجميلة ناطقة النابلي
١٦٨ أحوال كونية مريم سلطان
١٦٩ شفاء القليل السيد زيد
١٧١ الأشباح صمد إريست
١٨١ هسبة صام نابل

المقالات

- ١٨٤ حوار مع تريشيبستان تودورف: جاك لوكوت لوجية: سيفيد لسنوي
(من النظرية الأدبية إلى الفكر الأخلاقي)
١٨٨ حوار مع إبراهيم فتحى: أين يوجد النقد؟ كريم عبد السلام
١٩٦ حوار مع برناردت ريشار: المفارقة باعتبار هدى حسن

الإشارات والتلميحات:

- ٢٠٢ الميزان الكادر الميثماني مكال مذكور ثابت
جسد المرأة: كلمة المرأة حرض: كلان بارت
ترجمة: ع.ع.

- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: حسن صلي
«التجريب وثقافة الصورة»
مهرجان الإسكندرية الميثماني محمد كمال السيد بداره
الرسنم الداخلية للكتاب: أحمد فؤاد سليم

من المحرر

أين روح ٦ أكتوبر ١٩٧٣

اقتصادي وارتفاع لمستوى المعيشة ومزيد من الرفاه بينما تم الآن نوع جديد من الاستقطاب الطبقي في قلب جدية العملية الاجتماعية بين فئة من المليارديرات والبلوكرات وغالبية من المعدمين وبشكلت إمام دعاوى أصحاب السوق الحرة والرأسمالية الاستهلاكية الطفيلية وترك النشاط الاقتصادي لكبات العرض والطلب التقليدية التي لم تعد تحكم الرأسمالية في العالم المتقدم حيث يحدث هناك تدخل للدولة في عملية الائتمان المصرفي وترشيد الاستهلاك والإنتاج ورفض الاحتكار. بينما يحدث هنا مزيد من الخصخصة وتقليص دور القطاع العام وتقليصه ويوسع مما أنتج مزيداً من البطالة يعاني منها الآن عدد غير قليل من خريجي الجامعات والمدارس المتوسطة.

لكل ذلك يجب أن نستعيد روح ٦ أكتوبر ١٩٧٣ في التصدي للخطط الخارجية أو الداخلية التي تهدد أمن ومستقبل مصر والأمة العربية وأن نجعلها روحاً تدرى في مجالات حياتنا السياسية والاقتصادية الاجتماعية والثقافية.. فتصبح تجديدًا وامتدادًا لروح ثورة يوليو ١٩٥٢ التي أصبح يهددها التزحل والوهن إننا نحتاج لعلم كبير يوحد كل الطاقات الشعبية فالخطر والتأمر على مستقبلنا لا يتوقف وإن يتوقف لأن مسئولية مصر التاريخية كانت دائماً تضطلعها في طليعة النضال من أجل حقوق أمته العربية وذلك لأنها تمثلت كل المؤهلات الحضارية والتاريخية للقيام بهذا الدور. ■

عبد الصمد الزمر

الولايات المتحدة الأمريكية بقيادة للاستعمار الجديد وريبتها وقاعدتها إسرائيل المزروعة في قلب الأمة العربية والمحتملة لأرض فلسطين كذلك عايشنا تعدى بناء السد العالي والقاعدة الصناعية وإنشاء القطاع العام الذي قاد عملية التحول الاقتصادي والاجتماعي وقضى على البطالة كذلك مجانية التعليم وتأسيس الجامعات الإقليمية والقضاء على الحركات الأصولية الإسلامية المتطرفة، واقتنعا واتحياز عبد الناصر للقراء رغم حذره من المتشككين واعتماده على أجهزة الأمن والمخابرات رغم كل ذلك شعرنا بالغضب والائتمان من أن يجب نصرنا في ٦ أكتوبر على إسرائيل الصلح معها والاعتراف بها والأرضاء في الثقة بالولايات المتحدة الأمريكية كراعية للسلام الذي لم يتحقق.

من يتأمل الصلف والغطرسة الإسرائيلية الآن في تهويدها للقدس والاستمرار في بناء المستوطنات وحصار وتجويع الفلسطينيين ومحاصرة عرشات وإضعافه واحتلال الجولان وتهديد سوريا وضرب جنوب لبنان وفي الوقت نفسه وقوف الولايات المتحدة الأمريكية موقف الحياد الكاذب وفي الوقت نفسه التمسك والضمان لإسرائيل بالتفوق العسكري الثروة في المنطقة وضرورة ضرب منظمات المقاومة بدعوى الإرهاب في حين نازل نحن العرب ندعو للسلام والتفاهل وعدو المفاوضات والشجب والإدانة دون فعل حيوي جماعي عربي.

كل ذلك يشعرنا أننا نعتد بمرآح وننسى روح ٦ أكتوبر التي فرضت إرادتها بالقتال والمواجهة المسلحة.

كذلك من حق مقاتلي ٦ أكتوبر ١٩٧٣ وأبنائهم ألا يرضوا ويسخطوا على كثير من الأوضاع الداخلية.. لقد قدمت الوعود اللوردية عن تحسن

فاحتاج في وقتنا عند يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ المجيد.. أن نناقش بصراحة وجراحة، خاصة من وجهة نظر جيلنا الذي نلتحق وعيه الوطني على صعود وانتصارات وإنجازات ثورة يوليو ١٩٥٢ بقيادة عبد الناصر إعادة التأسيس للأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية لمصر العربية الحديثة... نحتاج لتأمل وتفسير دالة وخطورة ما تم في هذا اليوم التاريخي من تطور مصر السياسي المعاصر وانعكاساته على مستقبل الأمة العربية والوضع في منطقة الشرق الأوسط.

لقد خلق قلب الأمة وتوحدت إرادتها ولبضت على مصيرها وشكلته خلف أبناء قواها المسلحة الذين عبروا المانع المائي لقناة السويس وحطموا غرابة خط بارليف وأنزلوا بإسرائيل أول هزيمة عسكرية في تاريخ حروبنا معها والتي توالى منذ عام ١٩٤٨ مروراً بحرب ٦٠ حتى هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧.

لا يمكن إنكار شجاعة السادات في اتخاذ قرار الهجوم وسط جو عالمي ملتهب أراد أن يمنع قضية استردادنا لأرضنا المقتضية، هذا الأداء العسكري المنظم على أحدث فتون وعلم وأساليب الحرب الحديثة الناشى بروح متسامية جسورة لاسترداد الكرامة ومسح ندوب وتآكل هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ لا يجب أن تتوقف عند مطلقاته العسكرية بل يجب أن نتجاوز هذا إلى روح واستراتيجية وتوجه وطني سياسي واقتصادي واجتماعي وثقافي يشمل ويسرى في كل مناهي ومجالات الحياة المصرية في كلياتها ليدفعها لتحقيق آمالها وطموحاتها في الحرية والديمقراطية والعدالة والتقدم.

غير أننا كجيل عايش مرحلة نضال عبد الناصر من صدامات وعداء

قـ تـ لـ الأـ بـ جـ دـ هـ

وقومية، يمكنها الحوار وتبادل الخبرات، مع الثقافات الأخرى، التي يروج بها العالم.

لهذا فإن أكثر أمراض المجلات انتشاراً وخطراً، تتمثل في الجمود الفكري والإبداعي، فالمجلات - كأي كائن حي - لها عمرها المحدود، إذا لم يتم بين حين وآخر ضخ دماء جديدة لها، وإحلال جيل - من الفكر والإبداع - محل الجيل الأقدم، وهذا لا يخلو «قتل الآباء» ذلك التعبير المأرور الذي يشبه كلمة «الحرية»، التي يستخدمها الجميع سواء كانوا جلادين أم ضحايا، التجديد هو خلق آباء جدد، أي استمرار الحياة، أما الجمود فهو بالفعل قتل آباء تم حرمانهم - قسراً - من نعمة إزاحة أبنائهم لهم.

لهذا فإن هيئة تحرير القاهرة، وهي تجدد - ما استطاعت - دماءها وأخرها ضم الشاعر: أحمد يمانى إلى هيئة التحرير، وتفكر في تجديد مشروعاتها الثقافية والإبداعية بداية من الأعداد القادمة، مازالت ترى أن هناك دوراً لمصر الثقافية لإيمكها. حتى لو أراد البعض - الفكاهة منه - هذا الدور - الذي يجب كل ما يمكننا فعله في المنطقة - يحتم علينا الحفاظ على ماشيئة الآباء القريب والبعيد منهم، في المرتبة الأولى، ثم إضافة ما يخصنا نحن إلى هذا البناء، حتى يأتي ذلك اليوم المأمول، حين يشيعنا الأبناء إلى مقرنا الأخير، نائرين على أجداننا بعض الزهور.

ستحاول «القاهرة» أن تكون مجلة «الشارع» الثقافية/ الإبداعية تاركة لمجلات تم تأسيسها لهذا الغرض - مهمة صناعة الثقافة «الذقية»، لأن الاستمرار في تجاهل ما يدور - آتياً - في حواننا الثقافية والإبداعية، يعني تحول الثقافة إلى

في ظل ظروف صعبة، تتعدد أسبابها وتتصل بما يحدث في الحقل الثقافي المصري، تعاول «القاهرة» العودة إلى المسدور في موعدها - منتصف كل شهر - رغم الصعوبات التي مازالت قائمة، ليس في مواجهة «القاهرة» فقط، بل في مواجهة سائر المجلات التي تصدر في مصر، وهذه الصعوبات لا تتعلق بإنتاج الثقافة، ولكنها تتعلق بالصلة التي تقوم بين منتج الثقافة ومستهلكها.

وإنتاج الثقافة (أوصاعتها) له جوانبه المتعددة - شأن الصناعات الأخرى - مثل الإدارة والتسويق والدعاية وفي الأول والأخر جودة المنتج نفسه، فإذا كانت العلاقة بين المنتج والمستهلك في الثقافة (بمعناها الدارج) قد تسمح بقيام نوع من «الإيهام» بجودة السلعة، التي لانفع فيها فإن هذا الأمر له توقيت محدد ومحدود أيضاً، فإذا ما تجاوز المنتج أصبح خارج السوق مهما بذل من جهد في الإعلان عن سلعة أو تغليفها بكل ما هو مثير ومقبول.

وأكثر ما ينطبق عليه وصف «السلعة» في حقل الثقافة هو المجلات، لأن المجلة عليها أن تلبي مطالب القارئ المتغيرة درماً - وخاصة في منطقة تصادم فيها الثقافات كمنطقتنا - والأصعب أن المجلة في محاولتها تلك، قد تقتفى أثر القارئ، بدعوى التعبير بدقة عما يشغله، وعدم فرض وصايتها عليه، وبهذا تفقد المجلة - الثقافية خاصة - المبرر الأساسي لوجودها، ذلك أنها وهي تعمل في خدمة القارئ، وتعيش على ما يقدمه لها نظير هذه الخدمة، فإنها لاستطيع بحكم وظيفتها إلا أن تكون «دليلاً» له، في سعيه إلى المشاركة في بناء ثقافة إنسانية

أم وأد الأب

كهنوت ، لايمارسه ولايشترك فيه سوى الكهنة ، وإن اختلفت انتماءاتهم .

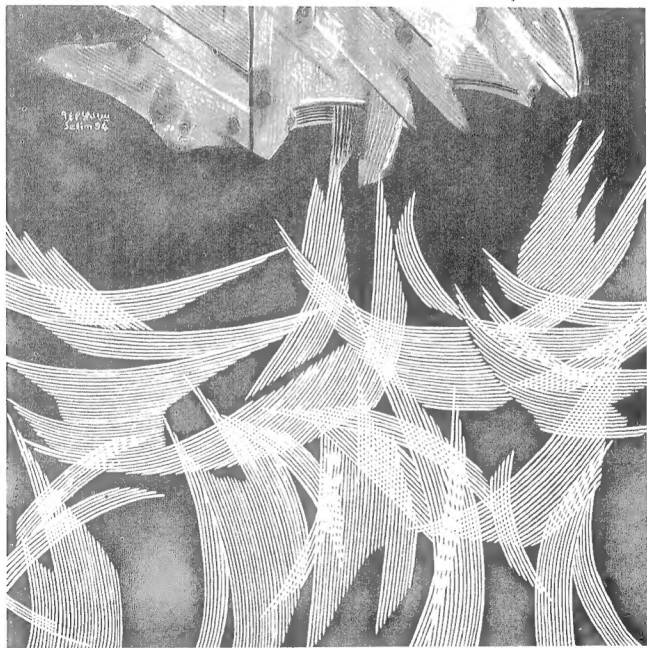
أولئك الكهنة يحاولون تسويق ما يعتقدون أنه «الثقافة الرفيعة» أو ثقافة الصفوة ، ناسين أن «الثقافة الرفيعة» هي الثقافة التي نعيشها بالفعل ، وكل ماعداها يحجاج - فقط - إلى شهادة وفاة ، وهذا لايتعارض مع مفهومنا لدورنا الثقافي «كدليل» ، لأننا دليل لمن يعرف إلى أين يريد الذهاب ، فقط نحن نختار الطريق الأكثر استقامة والأقل وعورة ، نحو الهدف المحدد سلفاً والمتفق عليه - بعقد غير مكتوب - وهو كما قلنا : الحفاظ على إرثنا الثقافي ، وخاصة ماتم تأسيسه أولاً هذا القرن ، من ثقافة ليبرالية تنبذ التعصب وتؤمن بالتحدد ، وتمثل الروح المصرية كمحصلة للثقافات الشرق وحوض المتوسط ، ثم إضافة مايمثلنا - نحن وزماننا - إلى هذا الصرح .

نحاول - قدر الاستطاعة - أداء دورنا - رغم وجود ما يسم الأجيال الثقافية ، وأكثره مدعاة للقلق ، ذلك السيل من الصحف أممولة ، والتي تحاول تدمير مالم ينجح في تدميره ظرفنا الاقتصادي الصعب ، والزorch الجماعي للإنلنتجسيا المصرية إلى بلاد النفط وغيرها ، والسنوات الطويلة تحت الهيمنة الاستعمارية ، رغم أن من يمولون هذه الصحف الصغراء ، يعرفهم الجميع كأنظمة فاشية فرضت نفسها بالإرهاب على شعوبها ، ولم تجد سوى أرض مصر ، لبث خطابها التجهيلي العنصري ، وكلنا نتمنى أن يرى مذات الصحف في وطننا ، ولكننا بالتأكيد لانتعنى عودة تلك القيم الشمولية والعنصرية ، بعد أن تخلصنا منها - أو كدنا - بدفع ثمن باهظ وفادح ، شارك كل مصري في سداه ، من حياته ومستقبله .

وفي هذا العدد سيجد القارئ إسهامات متعددة في مختلف القضايا التي تشغل المجتمع المصري ، مثل إشكالية التحول الاقتصادي من الاقتصاد الموجه إلى الاقتصاد الحر ، ونظم التعليم وعلاقتها بما نطمح إليه من وطن ديمقراطي وذهنية مفتوحة ، كما أن هناك محوراً ينص الحركة الأنثوية عرسنا فيه لبعض أطروحات هذه الحركة ، والتي أصبحت - في أجزاء كثيرة من العالم - القضية المركزية في المجتمع بمختلف طبقاته ، رغم أنها مازالت لدينا مجرد هم من هموم المثقفين ودعاة حقوق الإنسان ، ومازالت تجابه برفض صريح من قبل البعض ، يخلفه أصحابه ، مرة بأغلفة دينية وأخلاقية ومرة بأغلفة وطنية وسياسية ، بل ويمشعون الحركة ككل موضع الشك والريبة ، باتهامها بالعمالة والخيانة والصهيونية .. وهو مايدعونا إلى قبول المزيد من أطروحات الكتاب والمفكرين لنشرها في الأعداد القادمة ، نظراً لما تمثله هذه القضية من أهمية قصوى .

وفي الإبداع نجد مجموعة من القصائد والقصص القصيرة ، معظمها لكتاب ينشرون لأول مرة - رغم تميز إنتاجهم - ومعظمهم أيضاً من خارج العاصمة ، وهو ما سنحاول في الأعداد القادمة ، لتغطية الإبداع في كل أنحاء مصر ، كما سنحاول عرض ونقد الإبداعات الجديدة ، والنشاط الثقافي الذي يجري في صمت ، مادام يتسم بالجدية والطموح ، وهذا هو رهان القاهرة الجديدة .

التحرير



المناهج

٨ إشكالية التحول الإقتصادي من ملكية الدولة إلى الملكية الفردية وأوضاع العاملين في مصر، محمد دويدار. ٣٥ التعليم والديمقراطية: علاقة غائبة، شبل بدران. ٣٦ التعليم التلقيني والبنية الذهنية الأصولية، ليلي الشريسي.

قا الأصل أن الشكل التنظيمي الذي يأخذه المشروع الاقتصادي هو مسألة تخص الوسائل اللازمة لتحقيق أهداف وجود المشروع: الأهداف المباشرة والأهداف غير المباشرة، إذ تختلف الوسيلة التنظيمية بحسب ما إذا كان الهدف المباشر من وجود المشروع هو تحقيق الربح النقدي الفردي أم إشباع الحاجات الاجتماعية لأفراد المجتمع ابتداء من المنتجين المباشرين فيه. وتحقيق هذا الأخير رهين في الواقع بمدى جماعية الشكل التنظيمي للمشروع، بمعنى السيطرة الفعلية للعاملين فيه على نحو يجعل لهم قولا فصلا في تحديد سياساته وفي تنفيذها وفي كيفية توزيع الناتج منه.

ولكن منذ ما يقرب من ربع القرن الآن انقلبت الوسائل - معززة بجهد عظيم يسود الخطاب الأيديولوجي على الساحتين السياسية والثقافية في مصر، نقول انقلبت الوسائل إلى أهداف، وأصبح الهدف لفترة طويلة ما إذا كان المشروع الاقتصادي المملوك للدولة، والذي ما عرف يوما من أيام حياته السيطرة الفعلية لمن يحتويهم من منتجين فعليين، ما إذا كان هذا المشروع يظل محلا للسيطرة المباشرة لمن يملكون جهاز الدولة أم يتحول إلى السيطرة الفعلية لأشخاص بمسئولتهم الفردية؟ وتدير السياسة الاقتصادية طوائف الفترة حول إمكانية وكيفية تحقيق هذا الهدف.

وإذا كان وضع الطبقة السياسية قد انتهى إلى ضرورة التحول إلى الملكية الفردية، فما زالت تتخبط في خضم تحويل مشروعات الدولة إلى مشروعات فردية. لاهية بذلك أو متساهلة عن الانشغال بسياسة اقتصادية تتضمن أهدافا استثمارية حقيقية طويلة المدى تخرج المجتمع المصري من تخلفه الاقتصادي والاجتماعي. وإذا كان للتخبط يعكس الصعوبة الموضوعية والاجتماعية والسياسية للدولة في مواجهة القاعدة الشعبية في مجرى شأن التحول من ملكية الدولة إلى ملكية الأفراد، فإن انقلاب الوسائل إلى أهداف يبلور ضلالة، بل وضلال السياسة الاقتصادية. ويكون الخطاب الأيديولوجي في هذا المجال، شأنه في ذلك شأن بقية الخطاب الأيديولوجي لرأس المال المحلي، قد تخطى في عملية تكييف الوعي الفظة الكيفية نحو تزييفه.

إشكالية التحول الاقتصادي من ملكية الدولة للمشروعات الاقتصادية إلى الملكية الفردية وأوضاع العاملين في مصر

محمد دويدار

أستاذ الاقتصاد السياسي
كلية المعوق - جامعة الإسكندرية

من هنا كان حرصنا ، كل الحرص ، على تفادي الجدل المعقود الذي يسود الساحتين السياسية والأيدولوجية حول مسألة «خصخصة القطاع العام» . ما نسعى إليه هنا هو بيان مسيل النهج الناقد إلى طرح المسألة ، والأمز يخلق بكيفية طرحها فقط ، للتفرقة بين رؤية الخطاب الأيدولوجي لرأس المال الذي يظفر على سطح مياه المحيط الفكري ورؤية العلم التي لا تتسلى إلا من خلال الفحص في أعماق العلاقات الاجتماعية ، في مجسم هو أولا وأخيرا من قبيل المجتمع الرأسمالي في مرحلة من مراحل تطوره يتحقق فيها الاستقطاب الاجتماعي بين طرفي العلاقة الاجتماعية الجهرية ، علاقة رأس المال : قوة رأس المال من جانب وقوى العالمية وقد احتراها ، عالم العمل ، الذي لم يجد يقتصر على الطبقة العاملة بمفهومها التقليدي . وإنما يحدو كل من يعيش على بيع قوة عمله ، سواء أكان المقابل أجرا أم مسمى آخر ، وسواء أكانت عملية «بيع» قوة العمل عملية عارية في سوق العمل أو عملية مغلقة بكل ما يوهم غير المسيطر حقيقة على وسائل الإنتاج بأنه لا ينتمى إلى «سوق العمل» ، لبيان ذلك نرى :

- في مرحلة أولى : كيفية طرح إشكالية التحول من ملكية الدولة للمشروعات الاقتصادية إلى الملكية الفردية .

- وفي مرحلة ثانية ، كيفية التبرص بأوضاع العاملين في إطار عملية التحول هذه .

أولا : كيفية طرح مشكلة التحول من ملكية الدولة إلى الملكية الفردية للمشروعات الاقتصادية :

من الضروري ونحن نناقش آثار بيع شركات الدولة (أو تصفية القطاع العام أو تصفية حل البناء الصناعي المالي للمصرى ، وفقاً لتكليف كل منا لما يجرى الآن في مصر) على أوضاع العمل في إطار ما يحدث من تغيرات في السوق الدولية ، نقول من الضروري أن نأخذ في الحسبان :

(1) إن التحول من ملكية الدولة إلى ملكية الأفراد ، بالنسبة للوحدات الاقتصادية ، إنما يحدث في إطار اقتصاد يصل في كل الحالات من خلال قوى السوق ، وقوى السوق

الرأسمالية . فحين في كل الحالات في دخل اقتصاد يعمل من خلال قوى السوق مع درجة أو أخرى من تدخل الدولة . ومثل هذا التحول ليس الأول من نوعه في تاريخ التطور الرأسمالي ، فالواقع أن القراءة الجيدة لتاريخ التطور الرأسمالي تبين أنه تاريخ الأداء المتبادل بين الأداء الفردي لرأس المال في شكل مشروعات فردية مستقلة والأداء المجمع لكل رأس مال من خلال الدولة بدرجات مختلفة من تدخل هذه الأخيرة . وفي الأغلب من الأحيان يقدر أو آخر من هذا وثاك ، فالأداء الفردي المجرى أو الأداء الإجمالي من خلال تدخل الدولة أو الأداء المخطط بينهما مسألة تنظيمية لتحقيق أهداف تصدها مرحلة التطور الرأسمالي ، بمباراة أخرى ، الدرجة أو أخرى من تدخل الدولة في عمل قوى السوق ترتفع على اللحظة التاريخية التي يعيشها الاقتصاد الرأسمالي محل الانشغال :

(أ) مهمة بناء الأساس الصناعي ، لا يقوى رأس المال الفردي وحده على القيام بها ويستلزم تدخل كبيراً من جانب الدولة . والواقع أنه لا يوجد اقتصاد من الاقتصاديات التي أصبحت متقدمة إلا وقامت فيه الدولة بدور محوري في بناء هذا الأساس الصناعي : ففي مرحلة للرأسمالية التجارية - تحقق تراكم رأس المال التقني اللازم لبناء المشروعات الصناعية في مرحلة ثالثة عن طريق شركات تقيها الدولة أو تشارك فيها لتدوير المستمرات اقتصادياً ، كطريقة الهدد للفرقة ، التي كانت تدور شبه القارة الهندية ، والاعتماد التعديلي الذي كان يدور كل التكنو البليجية لمصلحة التاج البليجي) . وكذلك في فرنسا في عهد كولبير ، والولايات المتحدة في زمن جيفرسون ، وألمانيا فريدريك ليست واليابان في ظل حكومة السيجي لميت الدولة دوراً محورياً في إقامة وحماية للصناعات الوليدة .

(ب) في حالة اللحدان الخارجى يصبح مجمل الاقتصاد تقريباً اقتصاداً موجهاً ، كما في حالة العرب ، وتصبح وزارة الدفاع هي مركز للعمليات العربية والاقتصادية . إذ تعطى الأولوية في إدارة الجهاز الإنتاجى للإنتاج الحربي وتزويد الجيوش باحتياجاتها .

(ج) في حالة الأزمة ، أو التكدس ،

وخاصة إذا كان كبيراً ، حين يقع الاقتصاد في الأزمة بفصل ملكيات المشروعات الفردية ، تأتي الدولة لإسعافه بدرجة أو أخرى من تدخلها في النشاط الاقتصادي .

(د) حالة للندرة النسبية لتقوة العاملة ، تتدخل الدولة لاتخاذ إجراءات تضمن القيام بالخدمات الاجتماعية بل وحتى إنتاج العديد من السلع اللازمة لدفع السكان نحو مزيد من النمو الديموجرافي .

(هـ) حالة خيانة وطنية من جانب رأس المال ، أو شك كبير من رأس المال تتدخل الدولة لتصف كل رأس المال من آثار الخيانة للوطن ، كما في حالة رأس المال الفرنسي عندما تعاون مع العدو الألماني أثناء الحرب العالمية الثانية .

(و) مع تطور الحركة العمالية ، وعياً وتنظيماً ومن ثم أثر في الأداء السياسي ، تتدخل الدولة لتخلق توازن دين تغيور الموقف على حساب رأس المال .

كل هذه الحالات تعجز فيها الإبراهيمية الفردية عن أن تكون معيار القياس حتى بالنسبة لمصلحة رأس المال نفسه ، الأمر الذي يستلزم إدخال نوع من الإبراهيمية العامة من خلال درجة أو أخرى من تدخل الدولة لتدخل فخر مجمل رأس المال من اللحظة الحرجة .

(2) ابتداءً من ذلك ، لا يمكن مناقشة أمر دور الدولة (التي يمثل تدخلها صورة للأداء المجمع لرأس المال) في مواجهة القطاع الفردي بصفة عامة . الأمر يترق على :

- نوع المجتمع والرحلة التاريخية التي يمر بها ، ومن ثم طبيعة المشكلة المحورية الصاعدة على الساحة الاجتماعية ، بأبعادها المختلفة .

- نوع الدولة وإمكانياتها ومدى طهارتها ومدى كفاءتها ، الأمر الذي يثير الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة .

- نوع «رجال الأعمال» الذين يعملون على المسرع الاقتصادي ، توجهاتهم بالنسبة لأنواع المختلفة من النشاط الاقتصادي ، الأفق الزمني لمبرعاتهم الاقتصادية ، تصاليفهم مع القوى الاقتصادية الأجنبية ،

إشكالية التحول الاقتصادي

ويشارك كل مواطن مشاركة فعالية في إدارة الأشياء التي يستخدمها المجتمع في نشاطاته الاجتماعية. والواقع أن الاتجاه في الثلاثين سنة الأخيرة هو نحو التقلص النسبي للحرية بهذا المعنى في كل جنات المجتمع الرأسمالي الدولي (ازدياد قوة البمين الذي يضيق على الحريات العامة واكتسابه لدينا ملكيات جديدة - ازدياد سطوة الدولة في مواجهة شرائع عريضة من المواطنين - لنظمة تعليمية تروج ثقافة الرعية لا ثقافة المواطنين - ازدياد الوزن المؤس لمجاعات الجرمية المنظمة محلياً ودولياً وهي جماعات قتل نوعاً من المشروع الرأسمالي ويشارك في اتخاذ القرار السياسي بصفة غير مباشرة أو مباشرة).

ومن الناحية الاجتماعية تتمثل الحرية في قضاء الإنسان على الحاجة: بالتوصل إلى سيطرة متزايدة على قوى الطبيعة تمكن أفراد المجتمع دون تفرقة من إشباع (يتفق ومستوى التطور التاريخي تقوى الإنسان البشرية والمادية) حاجاتهم المادية والثقافية. والواقع أن الاتجاه في الثلاثين سنة الأخيرة هو نحو لتوسع القوة بين طرفي هرم توزيع الدخل والتزايد المستمر في الفقر النسبي (بل والمطلق) بالنسبة لبعض الطبقات الاجتماعية وفي دخلها بالنسبة لبعض الشرائح كالكشباب والنساء والأقليات الالتي والمهاجرين، وذلك في كل جنات المجتمع الرأسمالي الدولي (ثروة أغنى ٣٥٨ شخصاً في العالم تفوق الدخل السنوي لـ ٥٠٪ من سكان العالم، هم الأفقر بتعداد ٧,٦ مليار نسمة).

كيف نتحدث إذن عن الحرية بأى من هذين المعنيين في ظل أزمة اقتصادية اجتماعية مادية ذات طبيعة هيكلية تبرز في ثلثيا الركود مع تفصيل الدول سياسات الحد من التضخم على حساب فرص العمل^(١)، وهي أزمة تتمثل مظاهرها الاجتماعية في اتساع دائرة الفقر وانتشار الفقرات والتصور الثقافي والصراع الإلاني والاندثار الجرمية المنظمة، ومظاهرها السياسية في أزمة الأحزاب السياسية (بمصادرها اللامحدود) وأزمة التنظيمات العالمية وتضاللات أجهزة الدولة مع مجتمعات الجرمية المنظمة وتزايد الفقر الشعبي بعدم شرعية الطبقات السياسية الحاكمة في تبعيتها للمجموعات المالية في السوق المالية وأزمة الدولة اليومية....)

أ- إن المحاجاة في صالح الأداء التقلالي تقوى السوق من خلال الأداء الفردي الموزع لرواس الأموال في مواجهة الأداء للجمع لها من خلال الدولة، هذه المحاجاة تتجاهل الأمر التطوير المتمثل في ضرورة قياس (إيرادية، ليس فقط أداء المشروع الفردي الواحد بل جعل الأداء الفردي من وجهة نظر المجتمع بعمامة والغالبية منه بخاصة. بأن يؤخذ في الحسبان عند قياس هذه (الإيرادية، الآثار التي تنجم عن هذا الأداء والتي أصبحت مظاهر ملازمة لهذا الأداء: ومنها الطاقة المادية المعطلة، البطالة بأنواعها المختلفة، نمط الأمان الاجتماعي السائد، اتساع الفجوة بين أطراف الهرم الاجتماعي، وجود تشجيع حاجات ضارة لاجتماعي، دور الجرمية المنظمة (توريسا) في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسوسية، تحديد الموارد في الصراعات المسلحة التي تغذي (إيرادية) الكثير من المشروعات الفردية العامة، تسويد نظام القيم السلمي بأجاءه غير الإنسانية، انتهاك البيئة، بأربع مفهوم لها.

ب- إن كل المحاجاة تتجاهل الاتجاه الاحتكاري الكاسع على المستويات المحلية والدولية من جانب المشروعات الاقتصادية الكبيرة، تعززاها في ذلك دولها من الناحية الفعلية. كما يبين من حركة الانتماءات الكبيرة التي لا تقتطع بين هذه الشركات (مثال ذلك اندماج شركتي بونيف/ دوجلاس - ماكورنالد الأمريكيتين لاحتكار ٧٥٪ من السوق العالمية للطائرات المدنية والعربية وفرناسي الحكومة الأمريكية عن تطبيق قوليها المانعة للاتصالات الاحتكارية Anti - Trust laws. في ديسمبر ١٩٩٦).

ج- أن الربط بين الاتجاه نحو الأداء التقلالي تقوى السوق والحرية السياسية والديمقراطية، به الكثير من المغالطة، لتبديد هذه الأخيرة بآزم:

أولاً: عدم الخلط بين حرية الأسواق وحرية المواطنين. وهو ما يقتضي الاتفاق على مفهوم الحرية، سياسياً واجتماعياً؛

ومن الناحية السياسية، تتوفر الحرية بالآ يكون المواطن مضمناً للإدارة بواسطة الأخرى. وهو ما لا يتأتى إلا بالتضامن على إدارة الأشخاص بواسطة الأشخاص وبأن

كفاءة الوحدت التي يملكونها ويديرونها... طبيعة للعلاقة مع القوى الاجتماعية الأخرى.

- مسألة كفاءة الأداء الاقتصادي في مجموعته، ومعيان الحكم عليه: الرعية الفردية وحدها أم الرعية العامة كذلك ليتوزع تحقيق الرعية الفردية، أم الإيرادية من وجهة نظر المجتمع، أم من وجهة نظر الغالبية فيه.

- نحن هنا بصدد مسألة تنظيمية، والأصل في التنظيم أنه ليس هدفاً في ذاته وإنما هو وسيلة لتحقيق هدف المسار الاجتماعي. فليكن أن نطلق أولاً على طبيعة المشكلة الأساسية التي يواجهها المجتمع. وعلى البدائل الممكنة لحلها والنقطة الاجتماعية لكل من هذه البدائل، والكيفية التي يبرز بها المائد الذي يجلبه كل من هذه الحلول، لدري في النهاية أي إطار تنظيمي أوفق.

(٣) وعليه يكون طرح المسألة بصفة عامة وعلى أنها مسألة قطاع الدولة الاقتصادي (يمكن أن يكون مجرد وجوده توصيفاً «بالجماعية» أو «الاشتراكية» في مراجعة لقطاع الفردي، ولا أقول الخاص (إذ كلاهما من قبيل «الخاص» في مراجعة الغالبية المنتجة في الاقتصاد الوطني)، تقول يكون طرح المسألة على هذا النحو طرورها زائلاً لها. ويكون من الطبيعي أن يتضمن هذا الطرح الكثير من الإغالات والتعميمات للخطيرة:

ثانياً: إنه يلزم لتجديد المقابلة التي ترد في الربط بين حرية الأسواق وحرية المواطنين أن نعي أن هذا الربط لا يوجد إلا على مستوى الخطاب الأيديولوجي الرسمي فقط. أما في الواقع المعاش فقد يزيد الدور القاهر للدولة مع التحول من ملكية الدولة إلى الملكية الفردية للوحدات الاقتصادية (كما هو حادث في مصر، حيث تظهر العشرين سنة الأخيرة اتجاه تضييقى على حرية الحركة السياسية وتظهر بوضوح في سلسلة القوانين المنظمة لهذه الحركة: قوانين الأحزاب السياسية والانتخابات، قوانين الحجب والرحمة الوطنية؛ قوانين اللغبات المهنية والعمالية، قوانين الحكم المحلي (المعد)، قوانين تنظيم المحاجات، القوانين المنظمة لأوضاع المرأة سياسياً، المحاولات التشريعية بالنسبة لحرية الصحافة، القانون المظم لدعوى المسية، الممارسة من جانب السلطة السياسية التي تحول ما هو طارئ، إلى ديمومة تستغرق عشرين من السنين الاجتماعية؛ قانون الطوارئ). كما أن درجة أكبر من الأداء الصمم لرأس المال من خلال الدولة لا تعنى بالمضم المعد من «الحرية السياسية والديمقراطية»، لنظر في ذلك تجربة بلدان أوروبا منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينيات، لا يصح إذن أن نربط تلقياً بين حرية الأسواق وحرية المواطنين.

د- إن المحاجات في صالح الأداء الثقافى لقوى السوق من خلال المشروع الفردى كثيراً ما تتم بالنسبة للمجموعات المتخلفة ببنغاية تتجاهل ضرورة وضع المسألة في إطار العملية التاريخية التي احتوت الأجزاء التي أصبحت متخلفة (بمعنى علمى لا أخلاقى) في الأربعة قرون الماضية، لمرفة حظ هذه المجموعات الفعلي من تبادلات أداء قوى السوق من خلال الأداء الفردى المميزاً لرأس المال أو الأداء للصمم من خلال تدخل الدولة.

هـ- إذا تمثل العهد، في خلق تاريخى نظاهرة التخلف الاقتصادى والاجتماعى يصحب من التظير أن تتجاهل المحاجة اعتباراً جوهرياً في اختيار نمط الأداء لقوى السوق (بما يتضمنه من درجة أو أخرى من درجات تدخل الدولة، وأى

دولة؟) اعتباراً جوهرياً يتمثل بالنسبة للاقتصاديات المتخلفة فيما يحققه هذا الأداء من زاوية فقدان أو اكتساب السيطرة الاجتماعية على حد أدنى من شروط تجدد إنتاج ذاتى بحد ذاتى من التوازن الداخلي، أو مسيطرة الاقتصاد الوطنى محلاً للعب المضاررى بواسطة القوى الأجنبية.

هذا على مستوى المحاجة الفكرية، ماذا عن مستوى الأداء الفعلى للدولة في الاقتصاديات الرأسمالية المتقدمة؟

(٤) في واقع الأمر لا تعمل الدولة في البلدان الرأسمالية المتقدمة ما تنصص به هذه البلدان القوة في الأجزاء الرأسمالية المتخلفة، ما تنصص به أو تضغط في سبيل تصحيحه أو حتى تفرضه (والأمر يتوقف على درجة خضوع الدولة في البلد المتخلف أو تعاليف السلطة الحاكمة فيها مع رأس المال الدولى)، يساعدنا في ذلك الشاؤث المعروف من المنظمات الاقتصادية للدولة: البنك الدولى، صندوق النقد الدولى والمنظمة العالمية للتجارة:

- فالدولة في الاقتصاديات المتقدمة تقوم بدور اقتصادى يسهم بصفة مباشرة في إنتاج ما بين ٣٠ و ٦٠ ٪ من الناتج الاجتماعى.

- كما أنها تمارس إجراءات السياسة الاقتصادية غير المباشرة، وهي قادرة لتسيب على ذلك، لتوجيه النشاط الاقتصادى الفردى.

- وهي تمارس في بعض الدول نوعاً من التكميط للتأشبرى الذى يحد بمداية الجهد الممثل لدراسات الجدىو للمشروعات التي يمكن أن يعجزها البرنامج الاستثمارى على صعيد الاقتصاد الوطنى، بل وعلى صعيد الاقتصاد العالمى.

- بل إن الممارسة الاقتصادية في السوق الدولية في العشرين سنة الأخيرة تبين أن الحكومات تتدخل، بخلقها السياسى وغيره، وبصفة أكثر مباشرة، في إتمام صفقات دولية لتركاتها، خاصة في مجالات المعدات كيفة للتكنولوجيا ومجال التصنيع.

(٥) فإننا ما أخذنا بأحد ملك الولايات المتحدة الأمريكية، باعتبار دورها الكبير في الضغط على الدول في المجموعات المتخلفة على تصفية الوحدات الاقتصادية للدولة،

وبمشاركتها الفعلية في هندسة عملية التصفية.

- نجد من المعروف أن السياسة الاقتصادية للإدارة العالمية هي تموقدر أكبر من التدخل في الحياة الاقتصادية، خاصة أنها راغت في العملة الانتخابية الأولى على الأوضاع الداخلية وعلى الأخص على الموقف الاقتصادى، ويمكن قياس هذا الدور للتدخلى بمدى للحجاه الإدارة إلى التمويل بعجز الميزانية (مع تفرد الاقتصاد الأمريكى بأنه الاقتصاد الوحيد في العالم الذى يمكنه تمويل بقية اقتصاديات العالم سلويات ظهور الضغوط التضخمية لتجربة لسياسة اقتصادية داخلية، وذلك من خلال كون الدولار العملة الرئيسية في مجمل الاقتصاد العالمى).

- والمظاهر الأخرى لتدخل الدولة في الحياة الاقتصادية، ليست فقط متعددة وإنما كذلك متعددة ومتعدي للحدود الإقليمية للاقتصاد الأمريكى:

فالدولة تتدخل في عقد الصفقات التجارية الدولية التي تعقدها الشركات الأمريكية (صفقة طائرات مدنية مع السعودية قدرت بـ ٦ مليار دولار، احتفل بإتمام عقدها في البيت الأبيض وأعلن الرئيس أن الصفقة تعنى فرص عمل لـ ١٦ ألف عامل في دخل الاقتصاد الأمريكى).

إن الدولة تتفاضى عن تطبيق قوانينها في مجالات أهمها مجال الاندماج الاقتصادى بين الشركات الكبرى، فالاندماج الذى تم بين بونج/ مودجلاس- ماكسدونالد في مواجهة شركة الإريامس التي تمتلكها أربع حكومات أوروبية، لم يلق في شأنه القوانين التي تحرم الاحتكار في الولايات المتحدة. وتتفاضى الدولة عن تطبيق قانون اقتصادى يحد دخلاً إيجابياً لحماية مصالح اقتصادية معينة.

إن الدولة تتدخل لتفرض تطبيق قانون العقوبات الأمريكى على الأجانب الذين يتعاملون اقتصادياً، مع دولة ثالثة: دولة كوبا مع محارلات أخرى بالنسبة لدولى ليبيا ووزان. فتدخل الدولة لحماية المصالح الاقتصادية يصل إلى درجة مخالفة للدولة لقواعد القانون الدولى العام. (وكلمها لا تتدخل، بقانون عقوباتها، مع الدول التي

إشكالية التحول الاقتصادي

هل يقدر قطاع رأس المال الفردى، خاصة في الحالة التي يوجد عليها الآن، بقدراته، ووجهاته، وأخلاقه، ونمط انتمائه، على مواجهة تصدى إخراج المجتمع المصري من التخلف الاقتصادي والاجتماعي في المدى الطويل، وإيقاف عملية الإفكار المتزايد لشرائح عريضة من المجتمع المصري (تغطي في الواقع معظم شرائح عالم العمل) ولتساع الهوة بين قمم الثروة وأعماق الفقر في المجتمع المصري، في الزمن القصير؟

هل يمكن مع انصاف الدولة وحرمانها من الأدوات الاقتصادية الفعالة لتحقيق مجمل سياساتها الاجتماعية، ومواجهة ما يتعرض له المجتمع المصري، ومعه بقية المجتمعات الحديثة، من هجمة عنصرية شرسة يراد بها القضاء على الفدرات الحقيقية لشعب المنطقة وإسقاط وزن مصر فيها؟

(٧) فإذا ما طرحت مسألة التحول من ملكية الدولة إلى الملكية الفردية، أو بعبارة أهم مسألة التركيبة من حيثها التي تتطلبها المرحلة التي يمر بها الاقتصاد المصري (في إطار الاقتصاد العالمي المعاصر) وقدر أن تحقق التنمية التوافقية للتخلف الاقتصادي والاجتماعي هدف استراتيجي، يتفق الرعي بأن التنمية الحقيقية، في الظروف العالمية الراهنة، تقتضي دوراً معيئاً لكل من الدولة ولوحدات الفردية الاقتصادية، وأن دور الدولة يتحدد ابتداءً من حد أدنى يمكن من أمرين: مواجهة الأخطار التي تهدد مصالح الوطنية والقومية وضمان المتطلبات الاستراتيجية، اقتصادياً، لتحول هيكل الاقتصاد المصري كفيلاً على نحو يضمن حد أدنى من ذاتية توحيد الإنتاج في الداخل؛ إذا ما تم كل ذلك ورتب على ذلك إمكانية تحويل عدد من الوحدات الاقتصادية، في مجالي الإنتاج المادية والخدمات الاقتصادية والاجتماعية، للملكية للدولة إلى المشروع الفردي، فإن ذلك لا يمكن أن يتم على أي نحو كان. بل يلزم رسم خطة رشيدة على الأقل متوسطة المدى لهذا التحول، تتم من خلال رعاية أمنية وواعية لاعتبارات كثيرة نخص منها:

أ- أن تبدأ خطة التحويل من دراسة متأنية لكل الوحدات الاقتصادية المملوكة

المختلف من أداة اقتصادية تعطيها قدرًا من حرية الحركة اقتصادياً في الداخل، وذلك بتفكيك البنية الاقتصادية الدخلى باسم التخصص، كما يمكن لهذه الأداة الاقتصادية، إن بقيت وأديرت على نحو يجمع بعد أدنى من الكفاءة المتوسمة حتى بمقايير الإيجابية للفردية، نقول يمكن لهذه الأداة أن تكون الدولة من حماية مصالحها في مواجهة الخارج فيما إذا أنتجت حركة المجتمع المختلف مفاجأة تتمثل في قيام نظام حكم وطني يهجم في المقام الأول باحتياجات الغالبية من أفراد المجتمع.

ابتداءً من ذلك، أعتقد أن ما هو مطرح على مجمل الساحة الاجتماعية المصرية الآن، من زاوية العلاقة بين آليات السوق الرأسمالية ودور الدولة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، هو عدد من الأسئلة المشاكسة: أماننا نتخلف بنفي التخلف الاقتصادي والاجتماعي الذي يتعمق في كافة جنبات الحياة الاجتماعية المصرية، عن طريق نقطة هيكلية تمكن المجتمع من السيطرة على حد أدنى من الإنتاج وتحدد الإنتاج؟

هل نسعى لنشاطنا الاقتصادي أن يحقق ابتداءً من احتياجات الغالبية من أفراد المجتمع المصري في الداخل، وبرزوا بتعبئة هذه الغالبية في عملية اجتماعية من العمل المنتج، لينتهي إلى التحسين المستمر في مستويات المعيشة من خلال التوزيع العادل لعائد هذه التنمية، أم ابتداءً من احتياجات السوق الدولية ورأس المال المهيمن في الخارج؟

أي دور تقوم به الدولة في مصر (بشرط أن تكون قادرة وكفء وعفوية اليد) - دور في القضاء على التخلف الاقتصادي والاجتماعي ومن ثم الانشغال الحقيقي بالتنمية أم دور يقتصّر في مجرد إدارة يومية للاقتصاد المصري، إدارة تتم في مهبط رياح السوق العالمية؟

- دور وطني يراعي المصالح الوطنية، وهي ليست بالحق مصالح الأقليات، وخاصة الأقليات المسيطرة سياسياً؟

- دور قومي يعي أن حماية المصالح الوطنية لمصر لا تتأتى إلا بحماية المصالح القومية في محيط مصر العربي؟

تنشئ علاقات شبه مؤسسية مع مجموعات الجريمة المنظمة دولياً، كدولة كولومبيا (وزير دفاعها يترف بحصوله على أموال من مافيا المخدرات) وكدولة إسرائيل (وقد ثبت في حقها مشاركتها في إدخال المخدرات إلى مصر) وكدولة تركيا.

إن الدولة تتدخل لتفرض الحماية على المصالح الاقتصادية في مواجهة الآخرين بتطبيق القانون 303 Super بفرض عقوبات اقتصادية في شأن المعاملات التجارية مع البلدان الأخرى (كاليابان والصين).

(٦) الواقع أن ما يسود الاقتصاد العالمي المعاصر هو التناقض بين الاتجاه العالمي للشركات دولية النشاط (التي يسميها البعض الشركات متعددة الجنسية) وإمكانية الانجاء القومي لدول عظمى تتعارض مصالحها مع مصالح الشركات دولية النشاط (التناقض بين الاتجاهات الدولية لرأس المال، التي تهدف إلى تحقيق تطلعات رأس المال الدولي على مستوى السوق العالمية، والدور الوطني الممكن للدولة بظهور بشدة حالياً في إطار سمي رأس المال الأوروبي ليكون الاقتصاد الأوروبي). ومن هنا كان عمل رأس المال في كل دولة متقدمة، وفي كل تجمع لدول متقدمة، على أن تظل دولة قوية، على الأقل في مواجهة الخارج، وكان عمل رأس المال الدولي على انصاف الدولة في المجتمعات المختلفة في مواجهة الخارج وتغيرها كقوة قاهرة سياسية فقط في الداخل، أحد الأدوات لإحداث ذلك هو حرمان الدولة في المجتمع

للدولة لمعرفة طبيعتها ودورها في الفروع المختلفة لقطاعات النشاط الاقتصادي وخاصة للفروع التي بها مغانق الاقتصاد الوطني أو تلك الفرعية تكون فروعاً رائدة في عملية البناء الاقتصادي للتنمية، ودراسة إمكانية تطويرها ومدى ضرورة كل منها لتحقيق أهداف استراتيجية التنمية. وكذلك دراسة أهمية الوحدات المملوكة في أهم فروع النشاط الاقتصادي، خاصة الصناعي والعالي، لمعرفة إمكانياتها للتطوير والدور الذي تقوم به والذي من الممكن أن تقوم به، لتخوير المجالات التي يمكن أن تحول إليها وحدات الدولة إلى الوحدات الفردية في كل مرحلة من مراحل عملية التحول.

ب - أن تتحدد الوحدات التي يمثل الإبقاء عليها الحد الأدنى اللازم لقيام الدولة بدورها في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، مع التيسير في إمكانية فصل الملكية عن الإدارة وإدخال سبل الإدارة المسقطة للكفاءة الاقتصادية، على أن يؤخذ في تحديد هذه الكفاءة ليس فقط الإرباحية الفردية للمشروع وإنما كذلك ما يتعين أخذه برعى ووضوح علميين من الاعتبارات الاجتماعية.

ج - حصراً ما يحدد التصرف فيه مع تصنيف الوحدات، في كل مجال من مجالات النشاط، بين خاسرة ومعتدلة يمكن تحسين أوضاعها وزيادة يمكن تطويرها أو تحويلها. وذلك وفقاً لقواعد سليمة وواضحة ومحللة لتقييم أصول الوحدات ومستوى أدائها. ثم دراسة السبل البديلة لتحويل كل منها: نمو نظام آخر للإدارة، أو نحو شكل آخر للملكية المخفلة، أو ملكية الأفراد، وسبل التصرف بالبيع ليس فقط من زاوية تعظيم الربح من عملية البيع نفسها وإنما كذلك وفقاً لمعايير أخرى خاصة باعتبارات تعرض الضرورة الاقتصادية لتقلبات السوق المالية الدولية أو تعرض الأساس الاقتصادي في الصناعة والنشاط المالي للإقلاص من السيطرة الوطنية، على أن يتم ذلك عن طريق مشاركة الدولة والوحدات الاقتصادية والعاملين في عمليات التقييم واختيار التمويل، وإيجاد أية جهة أجنبية عن هذه العملية سواء الاستشارة أو التمويل أو للتهيئة للبيع. (٧)

د - تحديد أولى (١) لمن يكون له حق الشراء، مع المصير على حماية المصالح الوطنية، وحدود التملك في داخل الوحدة الواحدة وبالسياسة لتجمل الوحدات الاقتصادية (الحيلولة دون تحقيق الاحتكار بالسيطرة على ملكية وإدارة الوحدات)، وما إذا كانت الأسهم التي تملح اسمية أو لحامها (٢) تحديد أولى للشروط المتعلقة بأوضاع العاملين في هذه الوحدات بعد بيعها، وضمانات العاملين والرقابة المحققة لهذه الضمانات. وفي حالة بيع الوحدة الاقتصادية للعاملين فيها توفير سبل تمويل الشراء من خلال صندوق يسهر على هذا التمويل (٣) تحديد نوع ومدى الإلزام بالإبقاء على المشروع السليم وتطويره لفترة تتفق وأهميته والدور الذي يلعبه أن يتصور به في تحقيق الاستراتيجية التنموية.

هـ - إنشاء صندوق لمعاد بيع الشركات. وتخصيص هذا المعاد لأغراض استثمارية محققة لأهداف التنمية، أي لبناء الجبهة المادية الأساسية للخدمات الاجتماعية أو مشروعات إنتاجية حيوية لتحقيق أهداف التنمية، على أن يؤخذ في الاعتبار نمط الأولويات التي تحقق للاقتصاد الوطني حداً أدنى من السيطرة الاجتماعية على شروط توريد إنتاج ذاتي.

و - عند البيع القطعي يوضع جدول زمني صرن وطن عنه مقدماً لبيع الوحدات التي يتقرر التصرف فيها بأخذ في الاعتبار ظروف السوق بحيث لا يطرح للبيع إلا القدر الذي يمكن من الحصول على عائد جيد في ظل الظروف السائدة. مع نهضة القدرة على الاستثمار في تحسين أوضاع المشروعات وإدارتها إدارة كفلة حتى يأتي الوقت المناسب لتحويلها. في وضع هذا الجدول الزمني يكون للتصرف أولاً في المشروعات «الخاسرة»، إلا إذا روي تصفيحها، ثم في المشروعات الربحية.

ز - يلزم بالإعلان عن الكيفية التي تم بها تقييم أصول وأداء الوحدات التي تم تحويلها والأطراف المشتري والمعاد من عملية البيع ونوعياً استخدام هذا المعاد، حتى يمكن تحقيق الشفافية التي تفيها آليات السوق وممارسات السليم الداخلي، للخصخصة، وضمان الرقابة على عملية التحول إلى الأداء الفردي لهذه المشروعات.

ح - أن يصدر بكل هذه الترتيبات قانون ينظم عملية التحول ويمكن من تحقيق الضمانات والرقابة على هذه العملية. ويصدر هذا القانون، ويصدره فقط، يمكن الكلام من برنامج لتحويل الوحدات الاقتصادية المملوكة للدولة بأنسب صور للتحول، وليس بمجرد بيعها، عبر قائمة غير واضحة المعالم يجب الإسراع بمغدراتها حيناً والإبطاء بها حيناً آخر.

ويخطط في ثانيا القائمة العاليل الاقتصادية للداليل السياسي ويجري تنفيذها في جو من الفمريض الذي يسود المنيخ الداخلي لعماليات البيع بغضل عبث أدى أجنبية في أدائه. وهكذا تزيد عمليات «بيع» وحدات قطاع الدولة إلى التعتم الذي تتمم به العلاقات الاجتماعية إذا ما تمقتت من خلال آليات السوق.

« ملحوظة مهمة جداً: تفرض الظروف الحالية، إذا ما حسنت التوليا، إجراء إسعافياً في شاية الصورية وتمثل في إتخاذ مالم يتم بعمه بالنقل من الوحدات الاقتصادية المملوكة للدولة من إجراءات التصفيصة الفعلية التي تسري بسبل مختلفة لهذه الوحدات بواسطة أفراد ومجموعات من شريعة المطقة السياسية التي تسهل بالفعل على هذه الوحدات من خلال إدارتها، إما على مستوى الشركات الاقتصادية نفسها أو على مستوى الشركة «القابضة»، على أرواحها. وهي تجري هذه التصفيصة لصالحها الخاص بعد فترة طويلة من مقارمة بيع هذه الوحدات لتكتف بتحويل رأس المال المحلي في مصر للتحية لرأس المال الدولي وتفضيله لأن يوطف، في ظل هذه الدبعية، في رجاب رأس المال الدولي في السوق المالية الدولية، محققاً بذلك الأمان بعيداً عن العقد والحدس اللذين يوسدان دوائر «المستقرين»، في مصر وعن إرباب «الموسلين» الذين حادوا في كل «أصول» للتعامل في الداخل. وهكذا يهرع رأس المال المحلي (الفردي والصمري والعالم للتمثل في احتياطي الدولة) نحو التوظيف في الخارج في ظل غوغائية بحسد عليها يروج بها لضرورة قديم رأس المال الدولي (أمريكياً كان أو أوروبياً، صينيّاً كان أو يابانياً، تركياً كان أو إسرائيلياً) لينهل من جذات الاستثمار في مصر، على الأخص في

إشكالية التحول الاقتصادي

(١) الدولة وطبيعتها الاجتماعية والسياسية: لاشك أن تحديد مفهوم الدولة يثير الحاجة إلى نظرية للدولة في ضوءها لتحسن طبيعتها الاجتماعية والسياسية، (أى) انتماءها الاجتماعي بالصيغة المقررة الاجتماعية المكونة للتركيب الاجتماعي في المجتمع وموقعها من المصالح المتضاربة لهذه القوى، وذلك كأساس لفهم التوجهات العامة للدولة وهواها الاجتماعي فى كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع محل الانشغال. وسنكتفى هنا ببيان ما نعتقد فى شأن ظاهرة الدولة ومنهجية للتوصل إلى طبيعتها الاجتماعية والسياسية فى موقف اجتماعى محدد فى المكان والزمان، وذلك دون أدنى ادعاء بأننا نمثل حكرًا ناصية الحقيقة العلمية.

أ- الدولة، التى يفترض وجودها سبق وجود المجتمع تاريخياً، هى شكل تاريخى من أشكال تنظيم العلاقة بين الحاكمين والحكموم، تمثل ظاهرة سياسية هى ظاهرة السلطة المطلقة، المؤسسية، أى المنظمة لهذه العلاقة من خلال المؤسسات بصرف النظر عن أشخاص من يمارسون اختصاصات هذه المؤسسات، أى نصيبها من السلطة. وبكلمة منظمة هى تتقابل مع السلطة المشخصة، أى تلك التى يمارسها شخص فى مواجهة الآخرين بحكم وضعه فى نط العلاقات الاجتماعية المشخصة بين أفراد المجتمع، كعلاقة قرابة دم أو موالاة (كلمة شيخ القبيلة، مثلاً). هذه السلطة المنظمة يقصد بها إدارة الحياة الاجتماعية، إدارة تتصدى الأشياء الموجودة تحت سيطرة الجماعة، إلى إدارة الأشخاص، أى إدارة بعض القوى الاجتماعية بواسطة قوى اجتماعية أخرى. فالدولة إذن هى التنظيم المرسس الذى يحدد العلاقة بين الطبقات أو الفئات الاجتماعية الحاكمة والطبقات الاجتماعية المحكومة. وهى تنظيم ظهر تاريخياً مع بداية النفاذ بين السلطة الخاصة (أى مصلحة قوة اجتماعية معينة) والصلة العامة (أى تلك المتعلقة بالوجود الاجتماعى ذاته)، متضمناً تركيب للدولة وظائفها. وهو ككل تنظيم. لا يقصد، لذاته، وإنما يمثل وسيلة لتحقيق أهداف الحاكمين^(٢). وهى أهداف تصدها الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة. وهى طبيعة

«تية» صحراء سيدها و«زباب» الصحراء اللرية. ثانياً: آثار التحول من ملكية الدولة للوحدات الاقتصادية إلى الوحدات الفردية على أوضاع العمل فى مصر!

إننا نطلق الأمر بكيفية أداء رأس المال فى ظل الظروف التاريخية المحددة التى يمر بها المجتمع، أداماً جزءاً تقوم به المشروعات المختلفة فرادى أو أداماً مجعماً من خلال الدولة، فنقول إننا نطلق الأمر بذلك فإنه يتعلق بواقع الأمر بالعلاقة بين رأس المال والعمل الأجير وهى العلاقة للشمورية فى المجتمع الذى تسوده علاقات الإنتاج الرأسمالية. وطالبنا أن الأداء المجمع لرأس المال يحقق من خلال الدولة، فالأمر بغير الصلابة بين رأس المال والعمل بصفة مباشرة، من خلال سوق العمل، وبصفة غير مباشرة من خلال الدولة بما تلعبه من دور تنظيمى، بصفة عامة، وفى مجال علاقات العمل، بصفة خاصة.

ولتفادى اللبس فى مجال من أكثر مجالات النظرية الاجتماعية معرفة للخلط تلتزمنا وقفة عند ماهية الدولة وطبيعتها الاجتماعية والسياسية، نستطيع بعدنا أن نرى العلاقة بين رأس المال والعمل من خلال الدولة، وللتلظى إلى كىغية روية أوضاع العاملين فى مصر مع التحول من ملكية الدولة للمشروعات الاقتصادية إلى الملكية الفردية.

تختلف باختلاف نوع المجتمع، والدولة على هذا النحو لم توجد فى كل أنواع الكونيات الاجتماعية^(٣) التى مر بها تطور المجتمع الإنسانى، وإنما ارتبط ظهورها - كظاهرة تاريخية، بمرحلة معينة سبقتها تطور فى القوى الإنتاجية (البشرية والمادية) يسمح للجماعة وإنتاج الفائض الاقتصادى (أى لإنتاج ما يزيد على ما هو ضرورى لإشباع حاجاتها فى ظل الظروف الفنية والاجتماعية) خاصة فى السواد الفئالية. الأمر الذى مكّن من تقسيم العمل بين أفراد الجماعة^(٤) وقيام إنتاج المبادلة إلى جانب الإنتاج بقصد الإشباع المباشر لحاجات المنتجين فى مرحلة أولى ثم بدلا من هذا الأخير، فى مرحلة ثانية. كما مكّن بعض أفراد الجماعة (طبقة اجتماعية) من العيش دون المساهمة فى عملية العمل الاجتماعى عن طريق اختصاص أنفسهم، بفصل الملكية الفردية لوسائل الإنتاج المتضمنة السيطرة الفعلية على هذه الوسائل، بالفائض الاقتصادى الذى يتجشع التالقون بالعمل الاجتماعى أى بالشاط الإنتاجى فى الجماعة، عديداً، ومع ظهور المدن وتطورها فى المجتمعات الزراعية القديمة أصبح من الضرورى وجود سلطة تسهر على تنظيم عملية المصنوع على هذا الفائض وضمان استمرار إنتاجه وبرعيه إلى المدينة. ويضاف إلى ذلك أن الإنتاج فى المجتمعات الزراعية التى تعتمد على الرى يستلزم السيطرة على الأنهار وشق القنوات وإقامة القطار لتنظيم استخدام المياه، إلى غير ذلك من الأشغال الكبيرة التى يحجز الأفراد أو التنظيمات الجماعية الأصغر (كالقرية عن القيام بها، الأمر الذى يدفع إلى أن تكون سلطة الدولة مركزية تتولى القيام بهذه الأشغال الكبيرة، خالفاً بذلك وظيفة اقتصادية تقوم بها الدولة.^(٥)

على هذا النحو يحنح أن الدولة نتاج اجتماعى ظهر من خلال تحول المجتمع إلى مجتمع مبادى نأى دى سلطة منظمة. أى أنها نتاج السياسة الاجتماعية وليست شرط وجودها. فقد وجدت مجتمعات بلا دولة. ومن ثم كان المجتمع سابقاً على الدولة منطقياً وتاريخياً، وجد قبل ظهورها وتطور فى مراحل انصمت على طبيعة الدولة بعد أن وجدت. فالصحيح موجود، رغم اختلاف أشكال المجتمعات تاريخياً، طالما كانت هناك

حياة بشرية. أما الدولة فظاهرة تاريخية لم توجد في كل مراحل التطور البشري (بل يمكن افتراض الآن أن المجتمع الرأسمالي في تطوره بعد أن جعل من الدولة الشكل السياسي الغالب في كل أجزاء المجتمع العالمي المعاصر يتجه الآن في تطوره نحو استنفاد الدولة كظاهرة تاريخية وتخطي شكلها التنظيمي نحو تنظيم يتجه نحو الدولة يذوب معالم الدول «الوطنية» أو «القومية» من هنا كانت أزمة الدولة كتنظيم سياسي في كثير من أجزاء المجتمع الرأسمالي العالمي المعاصر، في أجزائه المتقدمة والمتخلفة).

من هنا اختلفت الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة باختلاف نوع المجتمع، إذ تغتفل أهداف الطبقات الحاكمة من مجتمع إلى الآخر، الأمر الذي يستتبع اختلافًا في كيفية تنظيم الدولة (بأجهزتها) بقصد الوصول إلى التنظيم الأنسب لتحقيق الأهداف. بل وتتشير الكثافة التي تقوم بها الدولة وظائفها في المجتمع الذي تعدد نوعه باختلاف المراحل التي يمر بها هذا الشكل التاريخي للمجتمع في تطوره.

كيف السبيل إذن إلى التعرف على الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة في مجتمع محدد في المكان والزمان؟

ب- منهجية الوصول إلى الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة في مجتمع ما: ارتكازًا على معرفة التركيب الاجتماعي كما يتحدد حول عملية العمل الاجتماعي يمكن التعرف على الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة في مجتمع محدد في المكان والزمان (ولكن المجتمع المصري الحالي) من خلال:

أولاً: دراسة تهدف إلى للوصول إلى الانتماء الاجتماعي والفكرى للأشخاص الطبيعية التي تشغل المراكز الرئيسية (أي مراكز اتخاذ القرارات الأساسية) في الجهاز الإداري، في الجيش، في البرليس، في الأجهزة السرية، في القضاء، في الوحدات الاقتصادية المملوكة للدولة، وفي الحزب الواحد الحاكم (وبالنسبة للحجرات المختلفة من العالم للرأسمالي). ويمكن التعرف على الانتماء الاجتماعي لهؤلاء الأشخاص ابتداءً من معرفة أصلهم الاجتماعي (أي القوى من التركيب الاجتماعي التي يندمج منها).

والتعرف على نوع التعليم الذي حصلوا عليه، حركتهم عبر السلم الاجتماعي، نمط حياتهم اليومية، نمط الاستهلاك الذي يعيشونه والذي يحاولون تحقيقه، أيديولوجيتهم ونظام القسم الذي يؤمنون به (أي الأفكار والمثل والمعايير والمواقف بالنسبة للكون، للمجتمع، للعمل، للأجناس، للمرأة، للقدرة، للفكر... إلى آخره). وقد قدر البعض أن من يسيطرون على أجهزة الدولة وغيرها من أجهزة مملوكة لا يمتد في البلدان الرأسمالية المختلفة ما يقرب من سبعة آلاف فرد بمئاتهم. والعدد غالباً ما يزيد على ذلك في المجتمع المصري.

ومن طريق التعرف على الانتماء الاجتماعي والفكرى لهؤلاء الأفراد نستطيع ردهم إلى مجموعة أو فئة أو طبقة من المجموعات أو الفئات أو الطبقات المكونة للتركيب الاجتماعي. ولكن بذلك قد خطونا خطوة في سبيل التعرف على الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة.

ثانياً: وتتمثل الخطوة الثانية للوصول إلى الطبيعة الاجتماعية والسياسية الدولة في مجتمع ما في دراسة للإجراءات التي تتخذها الدولة في كل نواحي الحياة (الاقتصادية والثقافية والسياسية وغيرها) وإنما لفترة من الطول بحيث يمكننا من التعرف على الاتجاه العام الذي يحقق بغضل هذه الإجراءات. دراسة كل إجراء تقصد إلى بيان:

الهدف أو الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها باتخاذ الإجراء. هذا الهدف أو تلك الأهداف تبين المصالح التي يسعى الإجراء إلى تحقيقها أو الحفاظ عليها (عندما توجد).

الوسيلة أو الوسائل التي تستخدم في سبيل تحقيق الهدف. هذه الوسيلة أو تلك الوسائل تبين النفقة اللازمة لتحقيق المصالح أو للحفاظ عليها.

وبيان الانتماء الاجتماعي لكل من المصالح التي يسعى الإجراء لتحقيقها أو الحفاظ عليها والنفقة الضرورية التي يفرضها هذا الإجراء، نقول ببيان هذا الانتماء الاجتماعي لمزمن:

- مصلحة من المجموعات أو الفئات أو الطبقات الاجتماعية (التي سبق التعرف

عليها من دراسة التركيب الاجتماعي) يسعى الإجراء الذي تتخذه الدولة إلى تحقيقها أو الحفاظ عليها؟

- ومن من المجموعات أو الفئات أو الطبقات الاجتماعية يتحمل في النهاية بنفقات تحقيق تلك المصالح أو الحفاظ عليها؟

أمثال: فإذا ما أخذت الدولة إجراءً يحدد قانون تصدره يجبر العاملين على الدخول في نظام «للمعاية الاجتماعية» (للتأمين الصحي مثلاً) على أن يقوموا بتقديم مساهمات مالية تستقطع من أجورهم ومزاياهم على أمل أن تكون مسدّرات يستخدم عائداتها في تأمين خدمة الصحة المهنية للمعاية، وقامت الدولة بذلك من باقتراض هذه المسدّرات بسعر فائدة أقل من السعر السائد في السوق واستخدمت الأموال المقترضة في بناء قرية ساحلية مثلاً لا تكون وحدت الإقامة بها إلا في متناول قلة القلة وتستمتع بها فئات اجتماعية غير تلك التي تعمل وتسهم في صناديق المعالجة الاجتماعية يكون العاملون قد عملوا ببنقة إقامة القرية السياحية. وتكون الدولة قد سهرت على ترفيه فئة أصحاب القرية على حساب الأمن الصعي للعاملين).

عن طريق تدبّع على الأقل كل إجراء من الإجراءات الأساسية التي تتخذها الدولة لمعرفة انتماه الاجتماعي من حيث المصالح التي يحققها والنفقات الاجتماعية التي يتحملها يمكننا التعرف على الطبيعة الاجتماعية للإجراءات التي تتخذها الدولة. وإجمال هذه الطبيعة بدورها مؤشراً يمكننا من التعرف على الطبيعة الاجتماعية للدولة محل الاعتبار وذلك دون أن ننسى، أولاً، أن هذه الدراسة لا بد أن تغطي فترة طويلة تكون من التعرف على الاتجاه العام. وثانياً، أن الدولة قد تضطر أو ترى ضرورة اتخاذ إجراءات في صالح المجموعات أو الفئات أو الطبقات الاجتماعية الأخرى (غير تلك التي تمثلها الدولة) في سبيل الحفاظ على التوازن القائم للحيز من تدوير الأوضاع في غير صالح المجموعة أو الفئة أو الطبقة الاجتماعية الحاكمة.

تلك هي الخطوات التي نقتربها لتكون منهجية دراسة الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة في مجتمع محدد. هذه المنهجية تمثل

إشكالية التحول الاقتصادي

(٢) **العلاقة بين رأس المال والعمل من خلال الدولة:** للنظر في هذه العلاقة يبدأ من حقيقة أصبحت من سمات النظرية الاجتماعية مؤامرا أن الأمر لم يعد يتحقق، في ظل مركزية رأس المال وسيطرته على الصعيد العالمي، بالعلاقة بينه وبين «الطبقة العاملة، بالمعنى التقني لها، وإنما أصبح متعلقاً بالعلاقة بين رأس المال و ذلك عالم العمل، في لحولته لكل من يظهر في سوق العمل في جانب من يعرض قوة عمله كسلعة للبيع. ابتداءً من ذلك للنظر في العلاقة بين رأس المال والعمل من خلال الدولة لا بد من إدراك مسألة مسؤولية تحديد إنتاج القوة العاملة في المجتمع الرأسمالي.

ولإبراز هذه المسألة لا بد من وقفة نرى معها نمط التحول الذي أصاب العلاقات الاجتماعية عبر عملية التحول التاريخي إلى اقتصاد السوق الرأسمالي: تدور العملية الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي حول العلاقات الاقتصادية السلعية، إذ تتحقق هذه العلاقات من خلال السوق، وفي السوق، الذي هو عالم السلع، تنشأ العلاقات من خلال تبادل السلع، بما فيها قوة العمل كسلعة تشرى وتباع في سوق العمل، وفي الأسواق حلت المبادلة النقدية محل المبادلة البينية، إذ يتحقق تبادل السلع من خلال الأثمان كتعبير نقدي عن قيم مبادلة السلع. وينتهي الأمر بالعلاقات الاجتماعية وقد أصبحت تتحقق من خلال السوق إلى التشويش عبر السلع وإلى التفتت من خلال المجازب التي تطرحه النقود على التبادلات بين الأفراد. وبالتالي السلي للعلاقات وتفتتها النقدي تكف العلاقات الاجتماعية عن أن تكون مشخصة، أي علاقات تأخذ في الحسبان الاعتبارات الشخصية والإنسانية لطرفي العلاقة. وتجود العلاقات الاجتماعية في السوق قاضية بذلك على إمكانية استمرار مظاهر التضامن الاجتماعي التي كانت تتضمنها العلاقات الاجتماعية المشفوعة في المجتمعات السابقة على اقتصاد المبادلة المعممة. وعليه، تلقى عملية التحول الاجتماعي نحو اقتصاد السوق الرأسمالي بالأفراد في الجوانب المختلف للسوق وقد حرموا من كل صور التضامن الاجتماعي التي كانت تصاحب العلاقات الاجتماعية

سبيل التعرف على المصالح التي تسود المجتمع وعلى الأخص مصالح المجموعات والطبقات المسيطرة التي يوجهها السلطة السياسية في علاقتها بالمصالح الأجنبية، خاصة مصالح رأس المال الدولي، ورأس المال المهيمن دولياً بصفة أخص، وهي علاقة يلزم التعرف على طبيعتها (امتلاكية) أرتعافية أو رعية ذليلة ...)

وإبتداءً من الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة في المجتمع يمكن التعرف على الكيفية التي تقوم بها بوظائفها وفقاً لمرحلة التطور التي يمر بها التكوين الاجتماعي محل الاعتبار، وهو بالنسبة لنا الآن التكوين الاجتماعي الرأسمالي. ودرامتنا في هذا المجال (٧) تؤكد أن الدولة في مصر لم تكن في أية لحظة من لمحات تاريخها المعاصر لا دولة للفلاحين ولا دولة العمال والفلاحين ولا دولة المثنيين المباشرين ولا دولة القواعد الشعبية في مصر، أي كانت «الافاق»، الأيديولوجية التي رفعتها الدولة في الستينيات وأياً كانت «التحريجات» التي أتتها بعض الفكرة، برعى أو بلا رعى، عن التحول «الاشتراكي، أو «للأرأسمالي، في المجتمع المصري. وما حدث، ويحدث منذ الستينيات حتى يومنا هذا يقطع بالانتماء الاجتماعي والسياسي للدولة في مصر بعيداً عن «عالم العمل»: عالم الذين لا يمكن إلا قوة عملهم، بل ويعيداً عما قد يوجد في بعض جذبات المجتمع المصري من «بقايا ما كان يعرف برأس المال الوطني.

المشخصة. ويصبح كل فرد مسؤولاً مسئولية فردية عن تحديد حياته لا يسفه في ذلك إلا ما يتمتع به من قوة اقتصادية مجردة ابتداءً من موقفه من وسائل الإنتاج (بالسيطرة عليها أو الحرمان من هذه السيطرة) وقد نمت وتعاظمت وتعمدت وأصبح من المستحيل لأية عملية إنتاج أن تتم، لاجتماعياً، إلا بها. (مع ما تحققه السيطرة على وسائل الإنتاج من نفوذ اجتماعي أو سطوة سياسية). وعليه، تصبح مسؤولية تحديد قوة العمل كسلعة مسؤولية فردية يتحملها، كقاعدة عامة، الصامل وقد جرد من كل وسائل الإنتاج، ليس فقط لتجديد قوة عمله هو وإنما كذلك لضمان التجدد المستقبلي عن طريق تكوين أسرة وأنجاب أطفال.

إلا أن التجدد الفعلي لقوة العمل يتوقف على استعمالها في السوق. وهذا يتحقق بقرارات من جانب رأس المال عبر عملية التراكم ومن خلال الطبيعة للتاريخية لعملية التحولات التكنولوجية التي تعدد نسب استخدام وحدات العمل مع وحدات وسائل الإنتاج. أي أن التجدد الفعلي لقوة العمل يتوقف على مدى ترجمة قرارات المشروعات الرأسمالية (للتوسع في الطاقة الإنتاجية القائمة أو لتشغيل الطاقة المادية الموجودة) إلى طلب على قوة العمل كسلعة في سوق العمل، وهو طلب يمكن لاحتياجات عملية تراكم رأس المال من القوة العاملة كسلعة. وتكون هذه الاحتياجات هي المحددة إذن لإمكانية استعمال للقوة العاملة كسلعة متاحة بذلك للعامل فرصة تحمل مسؤولية تجديد قوة عمله في ظل الشروط التي تسود في سوق العمل، إلا أن احتياجات رأس المال من القوة العاملة في عملية التراكم لا تستتبع بالعمق أية مسؤولية من جانبه في تحمل جزء من نفقة تجديد إنتاج القوة العاملة. إذ تتمثل القوة العاملة، كقاعدة عامة، ابتداءً من مسؤولية الفردية عن تجديد إنتاج قوة العمل، بكل نفقة هذا التجدد.

وفي ظل ثقلانية أداء مجمل الاقتصاد الرأسمالي من خلال قوى السوق ومحدودية دور الرعي الاجتماعي في هذا الأداء على مستوى مجمل العملية الاقتصادية، قد لا

تقوى المسؤولية الفردية للعامل على ضمان توحيد إنتاج القوة العاملة بالقدر والكيف اللازمين للاحتياجات الموضوعية لعملية تراكم رأس المال. هنا يصبح من الضروري أن يوجد نوع من التدخل على الصعيد العام. الأمر الذي يبدو إمكانية أن تقوم الدولة بدور يتصل في تحمل جزء من مسؤولية توحيد إنتاج القوة العاملة. عن طريق التأثير إما على جانب الطلب على القوة العاملة أو على جانب عرضها في سوق العمل أو على الجانبين معاً. وتدخل الدولة هنا ويستلزم تحميل المجتمع بجزء من نفقة توحيد إنتاج القوة العاملة، إما استلزمات احتياجات تراكم رأس المال ضمان قدر وكيفية معينة من القوة العاملة لا تقدر المسؤولية الفردية للعامل على تحقيقها في السوق. ولبيان الانتماء الاجتماعي لهذا الجزء من نفقة توحيد إنتاج الذي يتحملة المجتمع من خلال دور الدولة لابد من دراسة تفصيلية لنظام إيرادات الدولة لمعرفة من من الشرائع أو الطبقات الاجتماعية يتحمل بالجزء الأكبر من العبء الضريبي أو بنفقة الاقتراض العام عندما يتم تمويل النفقة عن طريق استدانة الدولة؟

وباستقراء تاريخ التطور الرأسمالي يتبين أن الدولة تتدخل لضمان توحيد إنتاج القوة العاملة في حالات التوسع في تراكم رأس المال تراكماً لا يجد. ابتداءً من الطبيعة التكنولوجية لعملية التراكم - القوة العاملة اللازمة (كم وكيفية) في سوق العمل أو بجهما على نحو يؤثر على مستوى الأجور للقدرة تأثيراً ذا تبعات سلبية على الدفاع للتراكم كما أن الدولة تتدخل كذلك للتأثير على السلوك الديموغرافي للسكان في ضوء احتياجات عملية التراكم من القوة العاملة (كما حدث في بلدان أوروبا الغربية في الفترة التالية على الحرب العالمية الثانية وحتى نهاية السبعينيات، وهي فترة عرفات في بدايتها نوعاً من الركود السكاني في وقت كانت عملية إعادة التعمير بعد الحرب تتطلب جهوداً مضاعفة من العمل في وقت دمرت فيه القدرات المادية لرأس المال).

فإذا ما ثارت ضرورة تدخل الدولة في العلاقة بين رأس المال والعمل في اتجاه تحميل المجتمع لجزء من مسؤولية توحيد إنتاج القوة العاملة خروجاً على قاعدة مسؤولية

العامل للفردية، فإن تدخل الدولة يتجسد بسبل مختلفة: تأكيد الحق في العمل - ضمان حد أدنى للأجور - اقتراض للصناعات القانونية الذي رب العمل بالنسبة لحوادث العمل - ضمان حد أدنى من الأمن الصناعي - ضمان حد أدنى من التعليم والتأهيل والتدريب - إدخال الصور المخفطة للصناعة الاجتماعية (تأمين ضد البطالة، تأمين ضد العجز، تأمين ضد المرض) - وكلها أمور تتأثر في حقيقتها وفي كيفية توزيع النفقة الاجتماعية اللازمة لتحقيقها، بمدى القوة النقابية والسياسية للطبقة العاملة ومن ثم الدور الذي تلعبه في إدارة الحياة الاجتماعية.

وما أن تدخل الدولة لتحصيل المجتمع لجزء من مسؤولية توحيد إنتاج القوة العاملة وفقاً للاحتياجات الموضوعية لعملية تراكم رأس المال يمثل خروجاً على قاعدة مسؤولية العامل للفردية فإن إمكانية هذا التدخل حتى في ذات الوقت إمكانية أن تتوقف الدولة عن مثل هذا التدخل، بل وحتى إمكانية إعادة النظر في مجمل التحول التاريخي نحو جعل مسؤولية توحيد إنتاج القوة العاملة مسؤولية جماعية تضمن لكل أسرة حداً أدنى من الحياة الكريمة دائمة التحسن المادي والاقتصادي الثقافي - إعادة النظر هذه مثل انعكاساً لأزمة الدولة في المجتمع الرأسمالي في ظل الأزمة الاقتصادية الهيكلية التي تسود منذ سبعينيات القرن الحالي، وهي أزمة تبرز أزمة الطبقة السياسية في البلدان الرأسمالية بمؤسساتها العززية والنقابية بل واستنفاد التطور الرأسمالي للمهمة الخارجية للدولة الرأسمالية في تطوير المجتمع الإنساني. إذ نحن نعتقد أن تحول مسؤولية توحيد إنتاج القوة العاملة في المجتمع إلى مسؤولية جماعية أن مثل هذا التحول، معنىً وكيفية، هو المعيار الحقيقي للتطور الاجتماعي في هذه المرحلة من مراحل تطور المجتمع الإنساني.

فإذا ما دققنا النظر في المرحلة الحالية لعملية تراكم رأس المال على الصعيد العالمي لوجدنا أن العملية تتميز جوهرياً بالخصائص التالية:

- تباطؤ نسبي في معدلات إنتاج الطاقة الإنتاجية الحقيقية الجديدة منذ منتصف

السبعينيات، مع وجود نسبة معتدلة للطاقة الفائدة الموجودة في حالة تعطل (وهو ما يساعد على فهم تدهور رأس المال المالي على المضاربة في الأسواق المالية الدولية، أي المضاربة على الأوراق المالية التي تعبر عن قيم حقيقية بطيئة النمو، بغية تحقيق أرباح تقديرة لتجلبها الأرباح، غالبية معها الظاهرة المتكررة، الملائمين الأسود، والأزمات النهم أجزأها بأكملها من الجزء المتخلف من الاقتصاد الرأسمالي العالمي، كما حدث بالنسبة للاقتصاد المكسيكي في أواخر عام ١٩٩٥).

هذا التباطؤ النسبي يفرض رجوعه مع تسارع إمكانات الإحلال محل القوة العاملة نظراً للطبيعة العالمية لعملية التجهيزات التكنولوجية نحو تحقيق الإلكترونيات في كل مجالات النشاط الاقتصادي المادي والخدمات.

وهو ما يتصاحب مع الاتجاه السكاني الدولي الزماني وما يعطيه من مخزون كبير من القوة العاملة.

هذه الخصائص تكاليف لتخليق مرفقاً موضوعياً على الصعيد العالمي يتسم بأن المتاح من القوة العاملة يصبح فائداً على احتياجات عملية تراكم رأس المال في ظل نمط التجهيزات التكنولوجية العالي.

ويكون من الطبيعي أن تتراجع الدولة بالنسبة للشغل العام، من ضمان توحيد إنتاج القوة العاملة، ويضمن هذا للتراجع عدم التحمل العام، بأى جزء من نفقة توحيد القوة العاملة. ومن ثم عود إلى الأصل لعام العمل في تحمل «عام العمل» المسؤولية الكاملة، كمسؤولية فردية، لتوحيد إنتاج قوة العمل، وهو ما يعنى في ظل الأزمة الهيكلية الراهنة، للاقتصاد العالمي:

- انحسار إطار الحماية الاجتماعية بانكماش دائرة «الأمن الاجتماعي».

- انحسار وصاحب الاتجاه المزودج للتمثل في اتساع دائرة البطالة وتعدد صورها الاجتماعية (المفتوحة والجزئية - العمالة الثقلة)، من جانب، واتساع دائرة الفقر أو البرس النسبي (بالنسبة للقوة

إشكالية التحول الاقتصادي

متأكلة من التأميمات الاجتماعية وضيق أفق فرص عمل مستقبلية في ظل الاتجاه الانكماشى للنشاط الاقتصادى العفوى وانكماش فرص العمل فى الاقتصاديات النفطية العربية.

ب- أما للتساؤلات التى يطرحها تنظيم أوضاع العاملين مع التحول للملكية الفردية لمشروعات الدولة الاقتصادية فكثيرة نقتصر هنا على المعروى فيها:

- أول هذه التساؤلات تتعلق بما إذا كان تنظيم علاقات العمل يغلب عليه طابع التنظيم الجماعى أم طابع التنظيم الفردى؟ بمعنى آخر، أى ميل يكون للتنظيم: نحو عقد العمل الجماعى أم نحو عقد العمل الفردى؟

- فى شأن التنظيم الجماعى أتكهن بصدد طرف يعمل فى نقابات، عمالية، حكومية أم نقابات عمالية حرة مستقلة؟ هذا يبرز بسفة خاصة ضرورية أن يكون للجنة النقابية على مستوى الوحدة الاقتصادية شخصية اعتبارية ذاتية، وأن يكون للتنظيم القانونى للدرشوش وللانتخابات النقابية غير مقيد لمبريات العاملين. هذا يبرز كذلك التساؤل عما إذا كان التنظيم يتضمن استمرارية التشريع على أعضاء النقابات العمالية الاشتراك فى تكوين جمعيات أهلية لنشاط تفس أو تقوم به النقابات.

- ما إذا كان التنظيم القانونى يتضمن ضمانات قانونية وقضائية ومالية للسلامة أخذاً فى الاعتبار الوضع الاقتصادى المضيق للصناعات فى مواجهة رأس المال والإقذرة الاقتصادية الهائلة للشركات دولية النشاط؛ وما إذا كانت هذه الضمانات تتوافق على الأقل مع السوجة الهائلة من الإعفاءات والإجازات الضريبية (بالإضافة إلى الضمانات القانونية والقضائية) التى تمنح لرأس المال، وخاصة رأس المال الأجنبى.

وبصفة خاصة التساؤل الخاص بطرح الحماية الاجتماعية ومداها التى تغطى المخاطر الناجمة عن الوضع المزيج لغالبية شرائع عالم العمل فى مصر، وبالتكيفية التى توزع بها نظام تحويل المصايد المعبد بين العاملين وأرباب الأعمال والدولة ومدى تناسب توزيع العبء مع القوة الاقتصادية والاجتماعية النسبية لكل منهم.

إشكالية التأكد من مدى اعتماد الدولة فى مصر عن الانحياز لمصالح الملايين الذين ينتمون إلى «عالم العمل» فى المجتمع المصرى فى مواجهة «الثقة» التى يزداد تركيزها لملكية الثروة فى مصر، مؤكدة بذلك تماثلها مع رأس المال الدولى، بعامه، ورأس المال المهيمن فى المنطقة العربية، وخاصة، والصبرة فى النهاية بالتكيفية التى يعالج بها التنظيم، الذى يأتى به عادة قانون عمل جديد، للتساؤلات التى تدور فى شأن أوضاع العاملين ابتداءً مما يتميز به يقيناً سوق العمل حالياً فى مصر.

أ) أما البتيدة فنطرح بأن سوق العمل يتميز حالياً فى مصر بوضع مزدوج للعاملين:

- فى جانب الصالة يتميز سوق العمل: - بمعالجة هشة للعاملين فى أجهزة الدولة فى ظل انخفاض مستوى الأجور الحقيقية فى مواجهة معدلات التضخم (خاصة فى أثمان السلع الأساسية مع الانسحاب للتدريجى للدولة عن التدخل فى تحديد الأثمان وفتح الاقتصاد المصرى لتقلبات الأثمان الدولية)، خاصة فى إطار ما يظف الوظيفة العمومية من لسان يزيل كل ارتياح لدى من يقرعون بها.

- عمالة فققة لمن يحملون بالفعل فى شركات القطاع العام فى ظل التهديد بفقدان العمل باسم «الخصخصة» أو «العمالة المبكر»، خاصة مع محدودية الحماية الاجتماعية الفعلية التى يتقونها.

- عمالة فققة فى وحدات القطاع الخاص (نظراً لما يترتب على عدم الكافى الاقتصادى بين طرفى عقد العمل من شروط إذعان يتضمنهما عقد للعمل الذى يرفع على بياض من جانب العامل فى غير قليل من الحالات، وبالتدريج الذى تتعرض فيه هذه الوحدات لخطر المنافسة الأجنبية والإفلاس الاحتمالى فى ظل تعرض هذه الوحدات للقسوى الاحتكارية للسيطرة فى السوق الدولية).

- وفى جانب آخر، يتميز سوق العمل حالياً بهائلة تنصق قاعدتها فى صورة البطالة الجزئية والمفتوحة، وتصيب بسفة خاصة الشباب والنساء وفى ظل مظلة غالبية أو

المترامية فى المجتمع) وللمطالع عدد طريق التوسع الفجوة بين القواعد الأدنى فى الهرم الاجتماعى وأقيم الاجتماعية فى كل أجزاء الاقتصاد العالمى، المتقدمة والمتخلفة.

(3) كيفية رؤية أوضاع العاملين فى مصر مع التحول من ملكية الدولة للمشروعات إلى الملكية الفردية:

تمثل الأوضاع الحالية للعاملين فى مصر وما تنتهى إليه مع التحول من ملكية الدولة لمشروعات الاقتصادية إلى الملكية الفردية مجالاً من أكثر المجالات حساسية بالصبة لاختبار فرضيتها فى شأن الطبيعة الاجتماعية والسياسية للدولة فى مصر. وإذا كان من الممكن أن تتوقع فى ظل سياسة الانفتاح الاقتصادى وما تبعها من سياسة الإصلاح الاقتصادى، ركزت عليها الدولة منذ منتصف الثمانينات والأصراط التى قلعتها فى عملية تحويل ملكية مشروعات الدولة الاقتصادية للملكية الفردية والتكيفية التى تم بها هذا التحويل، بما عليه كل ذلك. موضوعاً من طرح مسألة التنمية الاقتصادية والاجتماعية جانباً والاكتفاء بأشغال متردد بالإدارة اليومية للاقتصاد المصرى. تقول إذا كان من الممكن أن تتوقع فى ظل كل هذا مزيداً من تغلى الدولة عن دورها فى الحياة الاقتصادية، فإن كيفية تنظيم الدولة لأوضاع العاملين مع هذا التحول، ابتداءً مما احتواه القانون رقم ٢٠٣ لسنة ١٩٩١ الخاص بشركات قطاع الأعمال العام. تكون مناسبة

ما إذا كان تنظيم علاقات العمل يضمن للمعاملين التدريب الأولي والتدريب المستمر والتدريب التحصيلي بشفافية تسهم في تحملها الدولة والمشروعات التي تستفيد من نوع أو آخر من القوة العاملة المدربة، مع تحديد التنظيم، على نحو واضح، لنوع وكيفية الحصول من المشروعات الفردية على مساهمتها في نفقات التدريب.

ما إذا كان تنظيم الأجور والمزايا وتحركاتها على أساس الربط بين إنتاجية للعمل ومسمى الأجور ومسمى الأثمان (مع ضمان حيادية طرق حساب المستوى العام للأثمان، بقدر الإمكان).

ما إذا كان للتنظيم القانوني لأوضاع العاملين يتضمن بوضوح كفالة الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للعمال كما يحددها الميثاق العالمي لحقوق الإنسان وإنفاذها منع التمييز ضد المرأة واتفاقية حقوق الطفل، وقد أصبحوا جزءاً لا يتجزأ من النظام القانوني المصري الداخلي، وعلى الأخص حق العاملين في الاقتصاد القومي في الإضراب، وهو سلاح لتحديد فعاليتها، على غرض حسن صممه للتعليم القانوني، بالقدر الاقتصادي للعاملين على الانتظار بدون أجر أو بأجر مخفض، وكذلك بالملاءمة المالية للتعاقبات المالية ومدى استبعاد رأس المال المصري والمالي لمعها الائتمانية أثناء فترة الإضراب، كما تتوقف هذه العملية على مدى تكيّل العاملين بالتزامات مالية تعاقبية تغطي فترة طويلة مستعجلة في حالات الشراء بالتقسيط والالتزام بدفع أقساط لشأمين وما شابه ذلك، وهي أمور توضع أن فعاليتها استخدام العاملين لسلاح الإضراب يحد منها الضعف الاقتصادي النسبي لمركزهم في مواجهة رأس المال. ■

هوامش:

(١) معدلات البطالة في نهاية ١٩٩٦، ١٠,٧% في ألمانيا. ١٧,٥% في فرنسا. ١٧,١% في إيطاليا. ١٤,٥% في بلجيكا. ٢٢,٣% في إسبانيا. ٩,٤% في كندا. ٧,٥% في بريطانيا. ٦,٧% في هولندا. ٥,١% في الولايات المتحدة. ٣,٤% في اليابان. هذه المعدلات لا تتضمن عدد من يرحلون في حالة صلاة مهتدة وقفة.

(٢) تم عمليات بيع شركات قطاع الدولة في مصر بواسطة ثلاثة أطراف تتمثل في: (أ) وزارة قطاع

الأعمال العام وشكيب قلبي بها (ب) وكالة العمرة الأمريكية التي يتمثل دورها في تهيئة الشركات المصرية إلى مستوى البيع، تقديم مساعدات التدريب اللازمة لمدراء الشركات لتأدية وإعمالهم بوزارة قطاع الأعمال العام وشكيب قلبي وسوق المال وتقديم المساعدات الفنية اللازمة لتخريف على مستحقات الخصخصة ومنها: (ج) فريق مشروع الخصخصة ويتكون من كونسورتيوم من شركات مصرية (مكتب الدراسات والتطوير، أوسلاند، شركة فويلي وشركة AAW) وفكرات أمريكية (TRG وشركة كاتش). وقد تكون هذا كونسورتيوم من طريق طرح علنا رمي عليها. وتقومه شركة آر آر اندرسون الأمريكية، وتنافس وكالة المعونة الأمريكية رقابة شديدة حتى كل ما يتعلق بالنقد. وقد شجعت هذه التكلفة في تنفيذ عمليات بيع وحدت الدولة بالاتفاق مع وكالة العمرة الأمريكية ورفع اتفاق في سبتمبر ١٩٩٢ والأخرى في فبراير ١٩٩٤

(٣) وجود الدولة يفتقر وجود العديد من الأجهزة: الجيش، القبول، القضاء، السجن، إلى غير ذلك، التي تضمن سلطة الحاكم في مواجهة المكونين. ويختلف وسائل الدولة بأجهزتها بخلاف مراحل تطور المجتمع بما يلزمه من تطور في العلم والتكنولوجيا.

(٤) يقصد بالكيان الاجتماعي النظام الاجتماعي الذي يتمثل في كل مفران داخلي يوجد مكانه (في تشابهاً للتأثير) في طريقة الإنتاج، تضمنه من علاقة جديفة بين قوى الإنتاج (البشرية وإلهية) وعلاقات الإنتاج التي تعدد موقف كل فرد من أفراد المجتمع من الآخر (بصفة لوسائل الإنتاج (أدوات العمل وإلهية التي يجرى استهلاكها) وتعد بالتالي الدور الفعلي لكل فرد أو مجموعة في عملية العمل الاجتماعي، وفي العلاقات الاجتماعية غير الاقتصادية (الفرع الاجتماعي الذي يتمثل في الأفكار والمفاهيم الاجتماعية اللازمة لتخفيف على طريقة الإنتاج السائد في المجتمع بما يضمنه ذلك جدلية ديموقراطية بين الاقتصادي وغير الاقتصادي في الكينون الاجتماعي. ويتكون الاجتماعي على هذا النحو يمثل حقيقة موضوعية تاريخية باعتبارها أحد إسرائيل التي يمر بها المجتمع البشري في تطوره، بغضوصيات مختلفة وتعاقدات زمنية مختلفة بين المجتمع البشري أجزاء المجتمع البشري. والواقع علمي أن المجتمع الإنساني المعاصر يحضره الكينون الاجتماعي الرأسمالي وباتوان عامة لكل أجزاء المجتمع العالمي وتوافيق خاصة تكن

الغضوصيات التاريخية المجتمعات المختلفة التكون لأجزاء المجتمع العالمي.

(٥) خلفا كان إنتاج العمود التكاليفي لا يتحقق بكميات ووفرة لا يستطيع الإنسان أن يكرر جهده في نشاط اقتصادي آخر بطريقة منتظمة، إذ كل جهده مستغرق في الحصول على ما هو لازم للحفاظ على وجوده، فإلا ما اضطر كل أفراد الجماعة إلى تكريس كل جهدهم للحصول على العمود التكاليفي فإن تعصباً حقيقياً للعمل لا يمكن أن يأخذ مكاناً. بجارة أخرى لا يمكن التخصص في مهنة أخرى، مع اكتشاف الزراعة (ومن ثم زيادة إنتاجية العمل) تسطيع الجماعة أن تكتسب ما يزيد على اللازم لإشباع الحاجات الضرورية (بخاضة من الغذاء) في وقت أقل من القدرة الطبيعية للعمل الاجتماعي هذا يظهر على جانب الناتج الضروري اللازم لبركة الجماعة. أول الفاعل تلك كمثل وتلك في المجتمعات التي شهدها أولاً، في:

الجماعة يتكون مخزون من المواد التكاليفية (بطرق حفظ تكشفها الجماعة) بقصد فقدان العمدة من زمن لأخر إلى الساعات أو بقصد تخفيفها.

الجماعة بإمكانية تقسيم العمل على نحو أكثر انتظاماً وإتقاناً، إذ من الرات الذي يكون فيه تحت سيطرة الجماعة بعض الاعطاش من المواد التكاليفية وسطيع بعض أفراد الجماعة تخصيص وقت أكبر لإنتاج أشياء غير تلك التي تسبق الحاجة إلى الغذاء (التمتع مثلاً).

الجماعة بمر أسرع للسكان، ومن ثم اتساع دائرة التمتع البشري وزيادة التكاليف.

(٦) والدولة على هذا النحو تتميز عن الحكومة التي تتمثل في المصير المصنوع الذي يمارس ويطلق الدولة في مجتمع معين محدداً تاريخياً في فترة معينة. ومن ثم تتمثل في السلطات التنفيذية والتشريعية والقضائية التي قد تختلف أشكالها في مجتمعين يتماثلان إلى نفس الكينون الاجتماعي (مجتمعات رأسمالية، مثلاً). تحتفظ أشكال الحكومة في هذين المجتمعين رغم أن الدولة الاجتماعية والسياسية للدولة واحدة في كليهما.

(٧) نظر في ذلك السؤال، تأشيرة لدخول القرية المصرية، مصدر القصور: السنة ٦٤، العدد ٣٥٩، يوليو ١٩٧٧، من ٨٥-١١٦. كذلك، الاقتصاد المصري بين التفتت والتطوير، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية، ١٩٨٠، الإثبات الأيديولوجية للدولة، مصدر للمعاصرة، السنة ٧٦، العدد ٤١، يوليو ١٩٨٥. نشرت كذلك في سلسلة، قضايا فكرية، القاهرة، الكتاب الثاني، يناير ١٩٨٦.

إن الثورة لا يمكن لها أن تتحقق إلا عن طريق «التعليم الحواري» وما عليه بالتعليم الحواري ليس هو ذلك الجدول العليم الذي يمارسه قاداتنا وإنما هو ضرب من الوعي بالواقع الإنساني، فالإنسان عندما يتبين واقعه يدخل في علاقة حوارية مع نفسه وزملائه والعالم الذي يعيش فيه. هذه العلاقة الحوارية هي التي تستخدم الوعي وهي التي تؤدي إلى الحرية وبالتالي إلى تفجير العالم. لذلك فإن الثورة في أساسها عملية تعليمية بالضرورة وذلك ما يحتم أن تكون الطريق إليها مفتوحة يسير فيها جميع الناس دون أن تضع العراقيل أمامهم، وذلك ما يحتم أن يكون العمل الثوري قائماً على الثقة بالناس ولا يترك مجالاً لعدم الثقة بهم. وكما قال لينين:

«فيقدر ما تحتاج الثورة إلى التنظيم فإن قاداتها مزمعون بأن يكفلوا إلى جانب الناس مشاركين لهم في مقاومة الطغیان»

بولو فرايري

فكان التعليم قديماً يُمدّ نوعاً من أنواع الحرف الإنساني، ولذلك كان مقصوراً على فئة اجتماعية معينة دون غيرها، وهي الفئة التي كانت تلك الحرفة والسلطة والأصل الاجتماعي، المرتبطة بالخصبة السيامية والاجتماعية الحاكمة. ومع بداية الثورة الصناعية في إنجلترا والثورة الاجتماعية في فرنسا في القرن الثامن عشر، تغير مفهوم التعليم ومحتواه وأهدافه، وتجاوز تلك الفئة الاجتماعية التي ظلت لقرون طويلة تحتكر العلم والمعرفة دون غيرها من طبقات المجتمع.

لقد كانت البرجوازية الصناعية - الرأسمالية - الغربية في أمس الحاجة إلى عمال مهرة وتقنيين يقومون بأدوارهم في العملية الإنتاجية الصناعية التي تحول المجتمع إليها بعد القضاء على مرحلة الزراعة الإقطاعية. فلم يكن أبناء الصلوة - للبهلاء والأمراء - راغبين للبحث في الانخراط في العمل المهنى واليدوي، واقتصروا دورهم على تجميع العلم والمعرفة النظرية - للفلسفة، للشعر، الأدب اللاتيني - كامتياز طبقي واجتماعي، وذلك تم تقسيم العمل وتقسيم البشر، ومن هنا نشأت الحاجة إلى تعليم أبناء الفئات الاجتماعية الفقيرة، ليس بغرض تثقيفهم وتوعيتهم، ولكن بغرض قياسهم بأدوار مهنية في العملية الإنتاجية لزيادة المائد الاقتصادي، الذي يعود بدوره على تلك الفئة صاحبة الامتياز الطبقي والمعرفي^(١). ومن هنا بدأت البنية التعليمية

تتكون في البنية الاجتماعية والطبقية في المجتمع، وتكرس الفجوة بين التعليم للنطري كامتياز لأبناء الصلوة، والتعليم الفنى والمهنى لأبناء الفقراء.

إذن فكرة توسيع نطاق التعليم والتشاور وتعميمه بين أبناء فئات المجتمع، لم تكن فكرة بريئة ومفرغة عن الغرض، ومن أجل سواد عيون الفقراء والكاثرين، بل كانت نتيجة لاحتياجات التطور الاجتماعي والاقتصادي والصناعي الذي ساد أوروبا في القرن الثامن عشر. ولدى الواقع العربى، كانت نفس البداية، حيث تحول التعليم من شكله الأولى الدينى البسيط فى الكتابات والمساجد إلى تعليم حديث على غرار التعليم الأوروبى، ولعل تجربة «محمد على» فى تكوين أول دولة حديثة فى المنطقة العربية اعتباراً من عام ١٨٠٥، حيث استطاع فعلاً إنشاء أول نظام تعليمى علمانى تعرفه مصر والمنطقة العربية، وذلك باستقدامه للنظام التعليمى الفرنسى وإعماله - إعطائه الحرية - للتعليم الدينى ولاحتياج الدولة الجديدة إلى الأفراد المؤهلين والمدرين فنياً وعسكرياً وسياسياً، وكان التعليم يقدم للسكان بالإضافة إلى الملبس والمأكل والمصارف الأخرى التي كانت تقدم لهؤلاء الطلاب الملتحقين بنظام التعليم. وكان هذا أول شكل من أشكال المجانية والتوسع فى التعليم وتقديمه لأبناء الفقراء. وهذه المجانية لم تعرف لها البلاد مثيلاً فوما يمد أو قبل. وبذلك أصبح نظام التعليم ليس تمييزاً عن حركة التطور

النهضة

الشمس بحدان

الاجتماعى والاقتصادى للمجتمع، بقدر ما كان أداة فى يد السلطة السياسية حينذاك لتحقيق أحلامها فى بناء الدولة المنشودة^(٢). ومع انتشار الاستعمار بشكله المباشر فى البلدان المختلفة صناعات، ظل هذا الفهم سائدا لدى القوي الاستعمارية، وهو ترفير التعليم للقراء بالقدر الذى يحقق مصالح الاستعمار ومصالح من يتعاونون معه فى الداخل.

وبذلك ظل التعليم مجالا للصراع الاجتماعى والسياسى والثقافى والأيدىولوجى بين القوى الوطنية والشعبية فى البلاد العربية، وبين قوى الاستعمار الخارجى والداخلى على السواء. ولقد شهد وطننا العربى هذا الصراع الطويل، مع مطلع القرن التاسع عشر وحتى الخمسينيات من القرن العشرين، بل إن الصراع مازال قائما الآن، وبعد تحقيق الاستقلال السياسى لجميع بلدان الوطن العربى - فيما عدا فلسطين - بين القوى الوطنية والشعبية والنظم السياسية التى مازالت النخب الحاكمة فيها تسعى لتحقيق مصالحها، وضائلة عن تحقيق مصالح الجماهير.

ومع تدنى أحوال أبناء الطبقات الفقيرة فى العالم المختلف والمتقدم على السواء، حاولت المنظمات الدوائية أن تهتم بحقوق الإنسان المقهور فى العالم، فظهر الإعلان العالمى لحقوق الإنسان فى العاشر من ديسمبر عام ١٩٤٨، والذى تضمن حقوقاً عديدة للإنسان فى الحياة الكريمة والسكن وحرية

الفكر والاعتقاد والتعبير والصحة والتعليم، على اعتبار أنه حق أصيل للإنسان على الدولة أن توفره له دون عائق اجتماعى أو مادى أو ثقافى أو يبيى يحول دون تحصيل الإنسان للحلم والعمرقة - للتعليم - ومنذ ذلك التاريخ والمنظمات والهيات والنقابات العمالية والإقليمية تولي قضية التعليم حقها من الدراسة والبحث، وأصبح حق التعليم مجالا للصراع والكفاح السياسى والاجتماعى للشعوب العربية، تسعى إليه وتتحمل الكثير من التضحيات فى سبيل اندزاع هذا الحق، من هؤلاء الذين يحرمون المواطن العربى من أبسط حقوقه ومنها ترفير حد أدنى من التعليم لجميع أبناء الوطن العربى.

ولذا كانت حقوق الإنسان العربى فى غالبيتها مهذرة ومستباحة، فما هو السبيل لتشكيل رعى المواطنين، وتشكيل رأى عام قوى ومستدير، يستطيع الدفاع عن ذلك المحقوق وإقرارها ومحاكمة تنفذها؟ لاشك أن هناك عديداً من النظم، ويأتى على رأسها النظم التعليمية والكربرى، بما يملك من قدرة هائلة ومرونة بالغة - استقلال نسبى - فى تشكيل الرعى، وتكوين للرأى العام المستدير، ومن هذا فإن حقوق الإنسان العربى ستظل مجرد قوانين ولوائح مغرقة من محترها المتبقي نحو تمرير الإنسان للعربى من صروف القهر والتسلط كافة، الواقعة عليه، سواء أكانت اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية، إلا إذا استطاعت القوى الوطنية والشعبية والمنظمات والهيات والنقابات

الشعبية وغير الرسمية من اندزاع حق المشاركة فى صناعة القرار التعليمى والمشاركة فى وضع المناهج والمقررات الدراسية التى يحويها النظام التعليمى العربى.

ومن هذا تبرز العلاقة بين بنية النظام التعليمى وبحقوق الإنسان العربى، بوصفها علاقة تبادلية، بمعنى أن فاعلية أحدهما تدورق على فاعلية الأخرى. فلا إقرار للمحقوق فى غياب بنية فاعلة للنظام التعليمى، ولا تعديل فى بنية النظام التعليمى - النظملة - فى غياب الإيمان الراسخ بحقوق الإنسان العربى كمسلمة من مسلمات العصر، لذلك فإن مهمة هذه الدراسة هى كشف العلاقة التبادلية بين بنية النظام التعليمى وحقوق الإنسانى العربى. والسؤال المصروع والمطروح هنا، هو: ما هى مكونات تلك العلاقة بين بنية النظام التعليمى وحقوق الإنسان فى الواقع العربى المعاش؟ وذلك سوف يخطب ماذا أولاً الإجابة على الأسئلة الفرعية التالية:

● هل نظام التعليم يوفر الحد الأدنى من التعليم للإنسان العربى بوصفه حقاً أصيلاً له.. أم مطلباً من مطالب التنمية الرسمية؟

● إلى أى مدى يحقق نظام التعليم هذا الحد الأدنى؟

● ما هو الدور الفاعل الفاعل بالمؤسسات والهيات والنقابات المهنية فى الوطن العربى، نحو ترسيخ حقوق الإنسان العربى؟

والديمقراطية ● ● علاقة غائبة

وبناء على ما سبق، سوف نحوى الدراسة الحالية، ثلاث محاور رئيسية هي:

أولاً: حقوق الإنسان العربي بين المبادئ الدولية والمطالب الشعبية:

(١) حقوق الإنسان .. تراث إنساني وكفاح وطني:

عندما أقرت الجمعية العامة للأمم المتحدة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، كانت تنظر إليه باعتباره: «المسعى المشترك الذي ينبغي أن تستوفيه كافة الشعوب والأمم حتى يسمي كل فرد وهيئة في المجتمع إلى توليد احترام هذه الحقوق، والحريات عن طريق التعليم والتربية، وإتخاذ الإجراءات مضطرة، قسومية، وعالمية، لضمان الاعتراف بها، ومراعاتها بصورة علمية فاعلة» (١). وإعلان كما هو معروف يتكون من ديباجة و٣٠ مادة .. تصدّد الحقوق والحريات الأساسية للإنسان، المقررة لكل الرجال والنساء في كل مكان بالعالم دون تمييز.

ومذ اللحظة الأولى للإعلان والتي تنص: «يولد جميع الناس أحراراً متساوين في الكرامة والعقول، ولهم عاقل ومضمرة، وعليهم أن يعامل بعضهم بعضاً بروح الإخاء، وحتى المادة الأخيرة والتي تنص أنه دولة أو جماعة من لتتجاه بشاؤ أو تأدية عمل يهضف إلى هدم الحقوق والحريات الواردة: مثل إدانة أي تمييز كالتمييز بسبب العنصر أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين أو الرأي السياسي والتأكد على الحق في الحياة والحرية والأمن والتحرر من الاسترقاق وعدم التعرض للتمييز أو المعاملة العنصرية أو القبض أو الاعتقال التعسفي.

إن التسمية التي يحاط بها مفهوم حقوق الإنسان لم تأت من فراغ، فقد لربطت نشأة هذا المفهوم وكفاح ونضال الشعوب ضد الحكم المطلق والاستبداد، وتأثر مثوله بمعطيات الفكر الإنساني، وتجاوز محتوى هذه الحقوق بالتفاعل مع أحداث أثرت في الحياة البشرية عبر الزمان، ولقد كان لكتابات «جون لوك» أثر كبير في القضاء على مذهب الحق الإلهي الذي أسبق الشرعية على الحكم المطلق إذ نادى بظهور القانون الطبيعي التي دعت إلى تمتع الفرد بالحقوق التي قرر لها الطبيعة

ومن بينها حقه في المساواة الطبيعية. وقد تصور «لوك» أن الرباط الذي يربط بين الأفراد في المجتمع مستمد من قانون أخلاقي يعبر عن إرادة الله، وأن حقوق الفرد في ظل الحياة الطبيعية تتمثل في حق الإنسان في الحياة وفي الحرية وفي الملكية (٢).

ولقد ساهمت كتابات «جان جاك روسو» بدور بارز فيما أصطلقته ثورات الفرد ضد الاستبداد، فأبرز الإعلان الصادر في عام ١٧٧٦ باستقلال الولايات المتحدة الأمريكية، أن كل الأفراد يولدون متساوين، وأن الخلق منحهم حقوقاً لا يجوز المساس بها، ومن بينها حق الإنسان في الحياة، وحقه في الحرية وحقه في السعي من أجل السعادة، ومن أجل ضمان هذه الحقوق وحياتها تشكل الحكومات، ويكون مصدر شرعيتها رضاه الأفراد بها.

وكان لهذه المبادئ تطبيق واضح فيما قرره الثورة الفرنسية عندما أصدرت الجمعية الوطنية الفرنسية، إعلان حقوق الإنسان والمواطن في عام ١٧٩٨، إذ فرضت المادة الثانية على كل مؤسسة سياسية إلزاماً تتمثل في «الحفاظ على حقوق الإنسان الطبيعية التي لا يجوز المساس بها، تلك الحقوق هي حق الإنسان في الحرية وفي الملكية وفي السلمانية وفي مقاومة الاستبداد. لقد كان الرعب الأكبر مصحوباً على فرنسا ليلة ٤ أغسطس عام ١٧٨٩، تلك الليلة التي ألغيت فيها كافة الامتيازات الطبقية الموروثة وأدنى النظام الاقتصادي لهولياً، وصدر إعلان حقوق الإنسان والمواطن، الذي قدس

التمهيد والديمقراطية

حقوق كافة البشر في الحرية والمساواة، ولكنه قدس معها أيضاً حق الناس في التملك، وبعد مائة عام من صدور هذا الإعلان كتب «البروسيل» في كتابه عن «الثورة الفرنسية» أن إعلان «حقوق الإنسان والمواطن» حذر فلاحى فرنسا كمواطنين، ولكنه لم يحذر أرضهم من زينة اللذلاء (٣).

ولقد أسهمت هذه الثورات الاجتماعية - وعلى رأسها الثورة الفرنسية - في إرساء مبادئ تمتز بها البشرية إلى يومنا هذا، ومع ذلك فقد كانت سلبية في نزعها الفردية المتعلقة، وعلى سبيل المثال، تحبين الزعة الفردية فيما تضمنته بعض الدساتير مثل دستور فرنسا لعام ١٧٨٩، ومن تعريف للحرية: «الحرية تعادل الحق في إتقان كل ما لا يعيب الغير بضرر» (٤). ولذلك فقد كان طبيعياً أن يلصق لعلماء ثورات تحرير الفرد على ضمان حريته وكفالة حقوقه السياسية، وبعد أن تصفحت هذه المرحلة من كفاح ونضال الشعوب، تبين أن ما اكتسبته من «حقوق وحریات» سياسية لم يكفل الإنسان حريته الاقتصادية، فظهر النظم الاجتماعي جلياً في أعقاب الثورة الصناعية. ولذلك كانت كتابات «كارل ماركس» ونشر البيان الشيوعي في عام ١٨٨٤ ذات أثر بالغ في جذب الانتباه إلى حقوق الإنسان الاقتصادية وإلى مفهوم العدالة الاجتماعية. ولقد أسهم المفكرين الماركسيون فيما بعد بإسهامات هامة في شرح وتبيان هذه الحقوق الأساسية التي ظلت دون حديث عنها حتى منتصف القرن التاسع عشر.

(٢) المدارس الفقهية في حقوق الإنسان:

ترتب على كفاح الشعوب ونضالها، وكفاح المفكرين المؤمنين بحقوق الإنسان والمدافعين عنها، ظهور عديد من المدارس الفقهية في حقوق الإنسان، وسنعرض بإيجاز لمدارسين أساسيين في هذا الموضوع: (١)

المدارس الأولى:

وترى أن حقوق الإنسان: «ليست سوى اصطلاح جديد يعطى ما عرف حتى الآن تحت اسم الحقوق والحریات المعاصرة، وأصحاب هذه المدرسة في أوروبا ظهرها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ويضمون غالبية فقهاء القانون الدستوري المعاصرين،

ويقف على رأسهم الآن: «جورج بورديو وكلود ليفي ستروالز»، وتأخذ غالبية أساتذة اللغة الدستورية العربي وفقهاء القانون الجانبي بالأصول الفكرية في هذه المدرسة.

المدرسة الثانية:

وهي المدرسة التجديدية في فقه حقوق الإنسان، ولقد دعمها المفكر «رويه كاسان»، والذي يعد قانونيًا مجددًا، جمع بين الفكر والعمل، وفرض كثيرًا من اتجاهاته في الأمم المتحدة، وكان وراء صدور الميثاق العالمي لحقوق الإنسان. ورغم أنه اقتصر على المؤلفات القصيرة والمقالات والبحوث، لكن تأثيره الفكري كان قويًا منذ كان مستشارًا لمجلس الدولة حتى أصبح ممثلًا لفرنسا في الأمم المتحدة عام ١٩٤٥، وكتابات «كاسان» فيها الكثير من الخصومة الفكرية لجمعه بين القانون والتاريخ ودراسة الحضارات، وهو ينادي بأن حقوق الإنسان لها قيمة «فوق دستورية» لأنها حقوق قائمة بغض النظر عن اعتناق الدستور بها. وهو يرى: أن حقوق الإنسان مطورة ومجددة وديناميكية. فقد سهقت الحقوق المدنية والسياسية ظهور الحقوق الاجتماعية والاقتصادية، فإذا كانت الأولى تبعت من أفكار «مونتسكيو وديدرو وروسو» فإن الثانية تبعت من أفكار «لوي بلان وبرودون» وبها ظهرت الحقوق الاجتماعية والاقتصادية.

وتقدم المدرسة التجديدية - كاسان وقاسانك - فكرة توسيع حقوق الإنسان لأنها مجددة وتطور بتقدم الزمان، ويشير احتياجات الإنسان، وحقوق الإنسان عند هذه المدرسة تنظر للإنسان لمجرد كونه إنسانًا، وهي تنبع من منبر الجماعة ومطلبة الجماعة بهذه الحقوق دون اشتراط أن يكون المشرع الوطني قد اعترف بها وجماعتها. كما أن هذه المدرسة وراء ظهور الجيل الثالث من حقوق الإنسان، كالحق في السلام والحق في التنمية والحق في البيئة والحق في الإعلام وكلها حقوق ظهرت بعد تطور المجتمع الدولي، وهو ما يطلق عليه ذلك التعبير نسبيًا، لأنه جديد «حقوق التضامن» في السبعينيات (٨).

(٣) مشروع حقوق الإنسان العربي:

وعلى مسعود وطننا العربي، أشجعت الدعوة إلى حماية دولية لحقوق الإنسان العربي، وذلك بإصدار ميثاق لحقوق الإنسان العربي في حامي المنظمة الإقليمية العربية (جامعة الدول العربية)، وبضمان محكمة العدل العربية... وهذا الميثاق مطمح قومي منذ وقت بعيد، حتى إن اتحاد المحققين للعرب، وضع مشروعًا لهذا الميثاق، كما أن جامعة الدول العربية نفسها أولت موضوع حقوق الإنسان العربي اهتمامًا كبيرًا، تمثل في أمرين أساسيين: أولهما: قرار مجلس الجامعة العربية رقم ١٤٦/٣٢٥ ج.٢ الصادر في ١٩٦٩/٩/١٧ والخاص بتشكيل لجنة خاصة في الأمانة العامة لدراسة موضوع مساهمة جامعة الدول العربية في الاحتفال بعام ١٩٦٨ عامًا دوليًا لحقوق الإنسان طبقًا لقرار الجمعية العامة للأمم المتحدة رقم ١٩٦١/١٨ الصادر في ١٩٦٣/١٢/١٧. وقد أعقب هذا القرار قرار من مجلس الجامعة العربية رقم ٤٤٧/٣٣٤ بتاريخ ١٨ مارس عام ١٩٦٧، والخاص بتشكيل لجنة توجيهية لحقوق الإنسان (بجانب اللجنة الخاصة في الأمانة العامة) تضم ممثلين عن دول الجامعة لمتابعة وتنفيذ برنامج الاحتفال بالعام الدولي لحقوق الإنسان (٩).

أما الأمر الثاني المهم في موضوع حقوق الإنسان العربي، هو قرار مجلس الجامعة العربية رقم ٦٦٨ بتاريخ ١٩٦٥/٩/١٧، والذي يتضمن تشكيل لجنة من الخبراء لوضع مشروع إعلان عربي لحقوق الإنسان صهيديًا لوضع ميثاق عربي، وقد وضعت اللجنة بالفعل مشروعًا باسم «إعلان حقوق المواطن في الدول والبلدان العربية»، وقد عم المشروع على الدول الأعضاء جميعهم، غير أن تسع دول فقط هي التي اهتمت بالرد. وقد تبألت مواقف هذه الدول تبأيلًا كاملاً، فبينما أبدت بعض الدول دون أية تحفظات، ورفضته دول أخرى شكلاً وموضوعاً، وطالب فريق ثالث بإجراء تعديلات عليه، تراوحت بين مجرد التعديلات الشكلية والتعديلات الجوهرية.

وحيث إنه ليس للإعلان العالمي لحقوق الإنسان إلزام قانوني على الدول المصدقة له

ببنفذه، إنما تنطوي تلك المصادقة على التزام أدبي بالإعلان فحسب، فإن الجمعية العامة للأمم المتحدة طالبت بأن يعقب هذا الإعلان ميثاق أو اتفاقية تعدد تصديقاً وبصورة ملزمة الحدود التي تنفيذ بها في مجال تطبيق الحقوق والحريات الإنسانية، وبمبادرة أخرى لكي يكون هذا الميثاق هو التطبيق العملي للحقوق والحريات التي تضمنها الإعلان العالمي، وأيضًا لإنشاء نوع من الإشراف الدولي أو الرقابة الدولية على التطبيق (١١). لذلك كانت هناك جهود مطارة بذلت في هذا الشأن وكان من نتيجتها: الاتفاقية الدولية بشأن الحقوق المدنية والسياسية، والبروتوكول الملحق بها، والاتفاقية الدولية بشأن الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية «التي صادقت عليها الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ ١٦ ديسمبر عام ١٩٦٦، ولها تين الاتفاقيتين قوة إلزام قانوني، وإشراف دولي على تنفيذها، غير أن الإشراف الدولي على تنفيذ أحكام هاتين الاتفاقيتين غير كاف (١٢)، ومازال الانتهاك للحقوق قائم على قدم وساق، ومستباح في وطننا العربي على كافة أنظمتها السياسية، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

ومن الملاحظ أن جميع الدول العربية من لقاء للقاء لم ترق على البروتوكول الاختياري الملحق باتفاقية عام ١٩٦٦ للحقوق المدنية والسياسية وفي ذلك دليل ملموس على أن أنظمة الحكم العربية - لتخبط الحاكمة - مازالت معادية في عدم ضمان احترام حقوق الإنسان العربي، لدرجة أن تأسيس جمعية للدفاع عن حقوق الإنسان، أصبح بشكل جرمية تعرض صاحبها للاعتقال والعقوبة (١٣). بل أصبح مجرد الانضمام للجمعيات والمنظمات الإقليمية العربية المذمومة عن حقوق الإنسان، يعرض حياة المواطن العربي لأشنع أنواع التنكيل، بل تقولها صراحة، أن الاشتغال بالقضايا العامة والإنسانية، وقضايا الوطن، تؤدي بضرورة صاحبها إلى الشهادة (١٤).

وعلى الرغم من ذلك، فقد نالت جهود المجتمع الدولي والعربي، نحو تدعيم حقوق الإنسان، وكفالة حريته وكرامته وأمنه. ومن هذه الجهود الاتفاقيات الدولية لحقوق

ثانياً: الواقع العربي المأزوم

لا مندوحة من أن الوطن العربي، ومذ عقيدون من الزمان يعين في أزمة شاملة، أزمة الحركة السياسية الفاعلة نحو المزيد من تحرير الإنسان العربي والواقع العربي، ونحو عدم القدرة على حسم قضية الصراع العربي الإسرائيلي، والندخول في محادثات الحل السلمي، والركوع أمام السياسة الأمريكية والهيمنة الإسرائيلية في المنطقة العربية، وأزمة في الإخفاق في تحقيق قدر من التنمية الاقتصادية والاجتماعية التي تساعد الوطن العربي على الاستقلال - الفسي - بالقدر الذي يحين على حرية اتخاذ القرار السياسي، وأزمة أيضاً على مصعد العلاقات المتبادلة بين النظام السياسي العربي والوطن العربي، وبالمثل السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو هل هي أزمة طبقية... أم أزمة نظام سياسي - رغم تباين النظم السياسية العربية - خير قادر على تحقيق قدر من الحركة والفعل والإنجاز؟... والجواب لن يكون سريعاً بالقدر الذي سوف يمكن السطور القليلة التالية من الإجابة عنه.

(١) أزمة طبقية... أم أزمة نظام سياسي

نستطيع بقدر من التامسندان أن نوجز مظاهر الأزمة العربية الزاهية في المسببات التالية، والتي نتخذ أنها جوهر الأزمة وأنها، وهي: (١٦)

أ - إن علاقة التبعية التي تربط الأنظمة العربية بالقوى الدولية الخارجية، وبالدرجة الأولى الولايات المتحدة الأمريكية، ولاسيما في المجال الاقتصادي والعلمي تؤدي إلى نفوذ سياسي متعاظم لهذه القوى، يصل في كثير من الأحيان إلى تشكيل القرار السياسي في عديد من البلدان العربية (مضافة إلى التواجد المباشر لهذه القوى الدولية في المنطقة العربية سواء عن طريق القواعد - التسهيلات... أو الخبراء... إلخ، كذلك فإن استمرار الصراع العربي الإسرائيلي والرجحان المستمر والدائم لإسرائيل فيه، وللصور الخاطي المتزايد الذي يصنع مفاتيح حل هذا الصراع في يد القوى الإمبريالية، المعادية بطبيعتها لاستقلال الشعوب العربية، لأن ذلك يتناقض مع سياستها ويحمل على تقليل نفوذها. وعلى رأس هذه القوى الإمبريالية، الولايات المتحدة الأمريكية،

- المؤتمر الثالث (٩-١١ يوليو ١٩٨٧) ونظمت كلية الحقوق بجامعة القاهرة، وركز في موضوعه الأساسي على: (تعليم حقوق الإنسان) وقد جاء هذا المؤتمر ليعمق من أهمية الدور الذي يلعبه النظام التعليمي والتربوي في إرساء القيم والاتجاهات والسلوكيات التي تكفل وحقوق الإنسان، وقد انتهت بعض البحوث والمناقشات إلى مرحلة التعليم العام، وأنه البض الآخر إلى مرحلة للتعليم الجامعي بوجه عام والتعليم داخل كليات الحقوق بوجه خاص، ولقد كانت تلك المؤتمرات وغيرها تعبير عن وجود روح حية تصالح أن تقاوم منتهى حقوق الإنسان العربي.

وهذه المظاهر وغيرها كثيرة في وطننا العربي، وما هي إلا تعبير عن على بروز حقوق الإنسان في التعليم كمحور هام يجب الالتفات حوله، لحقوق الإنسان ليست ميثاقاً فقط، وليست مهمة الدولة، بقدر ما هي مهمة المنظمات الشعبية والوطنية التي يجب أن تراقب إهدار تلك الحقوق سواء من قبل الدول أو غيرها... وإذا كانت هذه المؤتمرات وغيرها قد عقدت في عام ١٩٨٧، فهل حق الإنسان العربي في التعليم الجيد والقادر على زيادة وعيه وتقبله، لكي يكون مواطناً نشطاً وفعالاً وفراً أهلية للمشاركة في صنع القرار السياسي. وسوبر شئون الوطن، يصبح مطلب وقضية وطنية يجب الاهتمام بها على مدار الأحوال القائمة، وليس في عام واحد، حتى لا تكون قضائياً موسمية، إنها قضية اليوم وأمس والغد... إن قضية حق الإنسان العربي في التعليم، هي قضية وجوده الاجتماعي الفاعل.

الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وبرنامج عمل أقرته الجمعية العامة للأمم المتحدة (تومبر عام ١٩٧٢) لمكافحة التمييز والتمييز العنصري لمدة عشر سنوات، وإتفاقية مانهاتن للتعليم والتربية والثقافة الإنسانية (ديسمبر عام ١٩٧٠) والقواعد للمؤنحية الدنيا لمعاملة السجناء وقواعد سلوك الموظفين المكلفين بتفسيح القوانين (١٩٧٥). وكان بروز منظمة العفو الدولية (١٩٦١) كإحدى المنظمات التي تدافع عن حقوق الإنسان في جميع أنحاء العالم، أهمية كبرى في المحافظة على تطبيق الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الذي أقر في (ديسمبر ١٩٤٨).

ولقد ترتب على ذلك، ظهور العديد من جمعيات حقوق الإنسان في وطننا العربي، التي أخذت تمارس شرعيها - غير الرسمية - في النفاذ عن حقوق الإنسان العربي، ففي مصر مثلاً: ظهرت جمعية أنصار حقوق الإنسان بالإسكندرية عام ١٩٧٩، وهي جمعية غير رسمية، وجمعية حقوق الإنسان بالمشاركة ١٩٨٠، ثم أخيراً المنظمة العربية لحقوق الإنسان بالقاهرة (١٩٨٣)، ثم أخذت الهيئات العلمية والبحثية الأكاديمية تنظم المؤتمرات والندوات التي تدافع عن حقوق الإنسان العربي. ففي عام ١٩٨٧، انعقدت ثلاثة مؤتمرات دارت جميعها حول (التعليم كحق أصيل للإنسان العربي) وهي: (١٥)

- المؤتمر الأول (٩-٧ مسايو ١٩٨٧) ونظمته البوليسكو مع اتحاد الصاعين العرب والمنظمة العربية لحقوق الإنسان، وركزت أبحاثه ومناقشاته حول قضية (التعليم والإعلام والتثقيف في قضايا حقوق الإنسان) جزء منها اهتم بالتعليم الجامعي وما قبل الجامعي في علاقته بإرساء قيم ومبادئ احترام الكلمة الإنسانية. ولجزة الآخر لجهة نحو المواطن في محاولة لإيقاظ وعيه بقضايا حقوق الإنسان.

- المؤتمر الثاني (٣-٦ يونيو ١٩٨٧) ونظمت كلية الحقوق بجامعة الإسكندرية ودارت أبحاثها حول (الحق في حرية الحياة الخاصة) وقد ركز هذا المؤتمر على الجانب الخاص في حقوق الإنسان، أي حق الإنسان في الحياة الخاصة وحرمانها.

التعليم والديمقراطية

والتي يعرف الجميع أنها الشريك الأكبر لإسرائيل. إن هذا كله يعزز تأثيره على أشكال نظم الحكم العربية، وأسلوب إدارته ويضع سلطات هذه النظم من الجبلية في موضع تعارض الإرادة الشعبية في هذه الأقطار، وبكلمة أخرى، فإنه يمثل المعيلة للديمقراطية فيها وحقوق الإنسان. لأن ذلك أصبح من المظاهر الطبيعية لتباين التابعة والتي تدور في فلك التبعية والنظام الرأسمالي العالمي والتقسيم الدولي للعمل.

ب- البناء الطبقي والاجتماعي والثقافي يؤكد الصفات والتناقض الشديد داخل كل قطر عربي، فما زال التركيب الطبقي داخل الأقطار العربية يعبر عن التباينات واضعة لصالح الثقة المرافقة والطبقة الحاكمة. الصفوة التي تحاول أن تسخر إمكاناتها وقواها لخدمة وتحقيق مصالحها الذاتية.

إن التقسيم الطبقي داخل المنطقة العربية يطرح على تفرقة حادة من حيث الثروة المادية بين أغنى الأغنياء ومناضلي الوسط ثم البلدان العربية الفقيرة، وكذلك الوضع الثقافي لم يستطع أن يعبر عن انحراف التشديد لصالح الطبقات الفقيرة والشعبية داخل الأقطار العربية حيث تسود ثقافة الطبقة الحاكمة، الخيبة العسكرية. وتكرس ثقافتها وقيمتها ومفاهيمها من خلال وسائل الاتصال التي تسيطر عليها النخبة الحاكمة من أجل تجميع سلطتها وهجمتها على مقدرات البلاد (١٧).

ج- إن التجزئة المفروضة على الوطن العربي، خلقت جملة من العقائق، منها حالة الضعف السائدة في كل جزء وفي الوطن العربي ككل، وبهالة الضعف هذه تؤدي أمام جسامه التحديات الخارجية والداخلية بالضرورة إلى الاعتماد على القوى الخارجية والتبعية، وما يدمج عنها من نتائج. كما أن هذه التجزئة أغرقت وتفرقت قوى عربية متعارضة، حيث نشأ قوى سياسية ترتبط مصالحها بهذه التجزئة وبالنظم الحاكمة في هذه الأجزاء، ومن ثم فإنها تقاوم بكل الوسائل أية دعوة لإلغاء هذه التجزئة وتقيم أو تشارك - بجمع القوى التي تسعى من أجل ذلك.

د- إن حالة التخلف الاجتماعي والثقافي وسيادة الأمية في معظم أقطار الوطن العربي

- والتي تبلغ محسوساتها بشكل عام حوالي ٧٠٪. وبالتالي لدى الطبقات الشعبية من عمال وفلاحين، تقدم أرضية خصبة لهذه الأزمة لأن هذه الحالة تجعل سواد الشعب العربي خارج العملية الأساسية وتصل على القوى الحاكمة عملية تزيف الديمقراطية وتزييف وعي المواطنين من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية التي تسيطر عليها الأنظمة الحاكمة، ناهيك عن دور النظم التطمعي في هذه العملية لما يجره من مناهج ومقررات تشمل قيم واتجاهات ومعارف بعيدة عن غيرها. وكلما يعرف كم مرة قامت فيها القوى الشعبية والوطنية في كثير من الأقطار العربية بانتخاب أفراد أو مجموعات لا تنتمي إليها ولا تمثلها، بل تعمل ضد مصالحها، وذلك يعود لانعدام الوعي أو الخوف على قمة العرش.

ويرتبط على كل ذلك استمرار ظاهرة «القمع» التي تعد الصمة الأساسية للعلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في العالم العربي: قهر الدكتاتوريات وسيطرتها على نظم الحكم، قهر الطبقات والمثاقير وسيطرتها على الطبقات الأخرى، وما يرتبط على هذا كله من فسخ الديمقراطية واختفاء العدالة الاجتماعية، بل إن القهر قد أصبح سمة سلوكية في المجتمعات العربية. في نظم الحكم والإدارة وفي الحياة الاجتماعية وفي الأسرة والتربية والتعليم وفي داخل إطار القهر بهز في العالم العربي بعض الفئات الضروية التي يجب أن تكون هدفًا للجهود الاجتماعية والتعليمية: الطبقات الفقيرة والنساء والأطفال العاملون وسكان البادية والريف، أي كافة الضرويين من حقوقهم الإنسانية والأساسية (١٨).

ولعل هذه أهم مظاهر النظام السياسي للعربي، وأزمة الواقع العربي المعاصر، ولعلنا نستطيع القول أن الأزمة في جوهرها تشمل كل من الطبقة الحاكمة والنظام السياسي، لأن هناك تدخل وتضايك، بل تصادق بين كل منهما. إن السبب الجوهري في هذه الأزمة يعود إلى المصالحات الطبقية القائمة في البلاد العربية، وأملنا من المفيد حتى لا يكون الحديث نظرياً وعملاً أن نشير إلى تركيبة السلطة السياسية في البلاد العربية، من المعروف أن للفرع التي وصلت إلى السلطة

في البلاد العربية عبر الكفاح التحريري للخلص من الاستعمار القديم، هي الفئات الوسطى والبرجوازية الصغيرة (تدبيراً). ونعتقد أن هذه التركيبة كان لها الأثر الكبير فيما بعد مرحلة الاستقلال لأنها بطبيعتها متخلفة ومزيجاً وأثنية، وغير مستقرة ليبرالية وسياسياً، فهي جاءت بمشاريع اجتماعية ومبانية كثيرة ومتنوعة، ولكن وصولها إلى السلطة جعل معظمها يتكلم لهذه المشاريع التي جاءت بها. والأمثلة على ذلك كثيرة:

إن أغلب هذه الفئات عند وصولها إلى السلطة نادت بالانفصال من الشعبية ومعاداة الإمبريالية. وأغلبها أيضاً نادت بشكل من أشكال الاشتراكية ونادت - بشكل ما - بمشاركة الجماهير - التي سمحت باسمها إلى السلطة - في السلطة. لكن الواقع المعاش وبقيت أن هذه السلطة المنادية بهذه الشعارات كانت لا تدارسها فعلاً - بل حرمته في فترة من الفترات - وهي معادية للإمبريالية نصاً، وهي اشتراكية نصاً، وهي ديمقراطية نصاً، ولكنها عكس ذلك في الممارسة العملية. ويعود عدم لعب أي دور أساسي للطبقات الأساسية في البلاد العربية، سواء أكانت البرجوازية أم الطبقة العاملة. وأغلب هذه الطبقات لأسباب تتعلق بطبيعة التركيبة الطبقية في المجتمع العربي. وهذا الغياب للنسبي يختلف في الزوايا من قطر إلى آخر. ويصنف الدور القيادي للأحزاب التقدمية بسبب ضعف الطبقات الأساسية نفسها، وهو الأمر الذي جعل البرجوازية الصغيرة والشرائح الوسطى تضطلع بالدور الأساسي في قيادة المجتمع العربي (١٩). ومن هذا فإن الأزمة في جوهرها تعود إلى إشكالية البرجوازية الصغيرة كطبقة رأت تنظيمها السياسي الذي تتخذه في الحكم أحياناً وبين ذات الوقت لا يمكن للفصل بينهما وبين نظامها السياسي الذي أخفق لأن في إنجاز مهامه الوطنية والتي مسند إلى الحكم والمسلطة من أجل إنجاز هذه المهام. إن البرجوازية الصغيرة وعلى صعيد الوطن العربي غير قادرة على إنجاز مهامها الوطنية وعلى رأسها الثورة الوطنية الديمقراطية.

(٢) تهوؤ دور المثقف العربي:

هناك حالة من الفصام بين المثقفين العرب والجماهير الشعبية، ويعود ذلك إلى

غيايب قنوات الاتصال والتواصل التي مع قضائياً الجماهير العربية، لقد ظل العديد من المثقفين العرب يعيشون في صناديق مغلقة، داخل أطر نفسية ومنهجية ولغوية باعدت بينهم وبين جماهيرهم، كما أن العديد من المثقفين العرب غير قادرين على طرح مشاكل الجماهير بالشكل الذي يحل هذه القضايا والمشكلات تخص المثقفين مثل الجماهير.. ولقد ترتب على ذلك الوضع وجود حواجز وبتدور بين المثقفين والجماهير العربية أصوات طريفة.

ولقد زاد من تفاقم تلك الأزمة، وتهميش دورهم، أن غالبية المثقفين العرب انغمسوا في تدوير مصالحهم الذاتية والتشخصية، يحكمهم في ذلك اتجاه متزايد الأخذ بنمط الحياة الاستهلاكية، الذي يغزو المنطقة العربية ويسرى فيها سرعان النار في الهشيم (لهم المتزايد للحصول على السلع الاستهلاكية.. سيارة، تلفزيون، فيديو... الخ) وبالتالي انصرف هذا القطاع من المثقفين عن الانشغال بالقضايا الاجتماعية إلى الانغماس في مشاكل الحياة اليومية^(٢٠)، ولقد ترتب على ذلك الوضع المتردى لتحويل دور المثقفين في عملية التوعية الجماهيرية والدفاع عن قضايا القطاعات الشعبية بما فيها قضية الديمقراطية وحقوق الإنسان، وقضايا تحرير الإنسان العربي من كافة صررف القهر الواقعة عليه.

كما أن انعكاف البعض الآخر من هؤلاء المثقفين على العمل الأكاديمي البحت والتحول إلى أدوات حياطة تبحث في مسائل العلم المجرد دون الصفات للصراع السياسي والاجتماعي الدائر في المجتمع، فتجيبون بذلك عن دورهم الطبيعي في هذا الصراع، تحت مسمى الحياد والبحث العلمي الرصين.

هذا إلى جانب بروز قضية هامة وأساسية، ونحن نعدها جوهر راب تهميش دور المثقفين العرب، وسنظل هذه القضية طارحة نفسها إلى أن يتم الإيمان بضرورة تجاوزها، باعتبار أن ذلك هو الطريق الصحيح لوجود دور فاعل للمثقف العربي، والتقصية - المشكل - هي نقود كثير من المثقفين العرب من الالتزام السياسي والاستنتاج عن الانصواء تحت أشكال

تنظيمية، إما بحجة أن الظروف للديمقراطية في الوطن العربي لا تسمح بالعمل السياسي الصحيح أو أن التزامهم السياسي سيقدم الموضوعية لأنهم يحاذرون بهذا إلى وجهة نظر معينة، ويفيب عن بال هؤلاء أن إزالة الظروف للديمقراطية في الوطن العربي لا تتم إلا بمحاربة القوى التي تكرسها استهدافاً لخلق ظروف ديمقراطية سليمة، وهذا لا يمكن تحقيقه إلا بالعمل السياسي المنظم أو المشاركة الفعالة الإيجابية فيه. أما بالنسبة لقضية الحياد العلمي والموضوعية، فبأنه من بديهيات العلم أن الموقف الموضوعي هو الانحياز الصحيح ضد الخطأ، والموقف السليم ضد الموقف المظلم. فكيف يمكن للمثقف الراعي أن يظل على الحياد بين الديمقراطية والاضطهاد والقمع، بين الاستغلال والمعدل الاجتماعي، بين الجزئية والتشرد وبين الوحدة القومية؟ أليس ذلك أحد أهم أمراض البرجوازية الصغيرة؟ وأليس هذا السرف الأناشي والصلحي هو الذي يكرس القمع والاضطهاد والقهر؟ أليس هذا الموقف هو الذي يسهل للظلم السياسية العربية أن تتجاهل حقوق الإنسان العربي ونهدها؟

وكما أن أخطر دور لآته ويؤديه كثير من المثقفين العرب هو التحول إلى أدوات للأنظمة العربية القائمة، وأقام تبرر لها كل ممارسات القمع ومصادرة الحريات، بل لنفس ذلك لها وأحياناً تدفعها إليه دفعاً تحت مسميات عديدة، أهمها توقيف الفجرة بين الشفط والسلطة.

التعليق والديمقراطية

إن المستعرض للأعداد الهائلة من المثقفين العرب للمترعين في الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام ودور النشر ومراكز الدراسات على اختلاف مشاربها يلمس هذه الحقيقة المخجلة والمأساوية. إن الكلمة التي يفترض أن تكون مقدمة للحركة والفعل، ومن ثم مرصلة للحضرة والديمقراطية، تحولت في الوطن العربي في كثير من الأحيان إلى خادم للسلطة وممر لإرهابها، بل أحياناً موصلة إليه. وأصبح دور المثقف العربي - عبر ذلك - يقترب كثيراً من دور مهرج المظلم في عصور خلت^(٢١).

ولقد تفاقمت كل هذه الظروف مجتمعة، فأنت إلى حالة التردى واليأس والإحباط التي يعيشها الوطن العربي والإنسان العربي الآن، كما أدت تلك العوامل الذاتية والموضوعية إلى الرأس من محاولات الإصلاح سواء في النظام السياسي العربي، أو في دفع الإنسان العربي نحو الإنجاز والفعل. مما ترتب عليه وضعية متخلفة ومتدهورة يعيشها الإنسان العربي، هذه الوضعية تثقل فيه يوماً بعد يوم، كل أمل في غد أتة، كما أنها تثقل فيه أيضاً أي روح للمبادرة والمبادرة.

٣ - أوضاع الإنسان العربي المعاصر: (٢٢)
إن الإنسان العربي في هذه المرحلة يعاني حالة حرام من أهم حقوقه الأساسية كإنسان، فهو محروم من إلهام الرأي والتعبير في شئون مجتمعه ووطنه وأمة. وهو مغفل عن المشاركة في تقرير مصيره ومصير بلده، ومكبّل بقبود القهر والخوف والحاجة، كما أنه محكوم عليه بالإقامة الجبرية داخل سجن إقصية العنيد حيث انتقل إلى أي قطر عربي آخر تقوم في وجهه ألوف العقبات والمراقب. والأمر الأكثر مأساوية أن دخول الأجنبي إلى أي بلد عربي مصحوب بأشد أنواع الصعوبات، عكس ما هو الحال بالنسبة للعربي. كذلك فإن العربي الذي ينتقل للعمل في بلد عربي آخر يشعر فرداً وفي كل معاملة أنه أشد غربة من الأجنبي الذي يعمل في تلك البلاد.

والإنسان العربي في كثير من أجزاء الوطن العربي محروم من المعلومات التي تتعلق بشؤون بلده وأمة وحياته ومشاكله..

فهر لا يرى ولا يسمع إلا ما يسمع به النظام، ولا يقرأ إلا ما تسمع به الرقابة، فهو ليس ممدوحاً من إهداء الرأي العام فحسب بل ممدوح من توكيده.. وإضفاء الساسونية أن الأرباط الخارجية - وكثير منها مواد لوطن العربي وأحياناً للنظام نفسه - تعلم عن مجريات الأمور في ذلك البلد العربي أكثر مما يعلمه أبنائه.

ولقد تطور الأمر في كثير من البلاد العربية إلى إهدار قيمة الإنسان وإمتهان كرامته والتكثير به جسمياً ومحتوياً. بل إن التصفية الجسدية للإنسان العربي أصبحت أسلوباً بطبيعياً داخل هذه البلاد العربية، كما أن كثيراً من القيم العامة التي كانت تسود المجتمع العربي، والتي كانت موضع اعتبار من الجميع ورفق أي خلاف شخصي أو اجتماعي أو سياسي قد انهارت أرباً أخرى.

برز حالة الانقسام لا تخطوا العين بين السلطة الحاكمة وبين الناس في معظم، بل ربما، كل أقطار الوطن العربي. فالسلطة السياسية من جانبها لا تكاد تقيم وزناً للشعب وقواه وطلباته الاجتماعية، أو إنشائها - في أحسن الأحوال - مفولة بالولاية عنه، بل ربما هي تخاف منه فتحاول جهداً إقصاءه عن الممارسة السياسية. أما من جهة الشعب فتسود السلبية لأسباب كثيرة.

وأخيراً تعاطف حالة البؤس وعدم الاستجابة لدى الطبقات والثقات الشعبية تجاه قوى المعارضة والتغيير في الوطن العربي، ونشره حالة من عدم الثقة في كل هذه القوى وذلك بسبب خيبات الأمل المتكررة، والاعتقاد بجزء هذه القوى عن تنفيذ ما تطرحه، وقصور في تلازم هذه القوى والحركات بالجماعات الشعبية، ناهيك عن حالة الديمقراطية والتفكر الواقع على الإنسان العربي من قبل النظام السياسي. هذه هي أهم مظاهر حالة الإنسان العربي المتردية ولا شك أنها سوف تُلقي بظلالها على النظام التعليمي الضابط به تحرير الإنسان العربي، وتكوينه وتفككه للوعي، الذي سوف يوجهه على تجاوز تلك الأزمة.

ثالثاً - إحقاق النظام التعليمي العربي في توفير حق التعليم:

(١) التعليم أداة للتنمية الطبقي والاجتماعي في الوطن العربي

لا شك أن النظام التعليمي العربي المعاصر، يعكس بما لا يدع مجالاً للشك أو التردد التركيب الاجتماعي في مجتمعاته العربية، بل يساعد على استمرار هذا التركيب الاجتماعي والطبقي والمحافظة عليه وتدعيمه أيديولوجياً. وذلك لأن المدارس في المجتمعات العربية - طبقية - ما هي إلا أداة في يد الطبقة المسيطرة، حيث صممت المدارس ومؤسسات التعليم في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة والمتخلفة، بحيث تخدم المصالح السياسية والاقتصادية للطبقة الرأسمالية. وذلك من خلال ما تقدمه هذه المدارس من تشكيل لشخصية المواطن ووعيه، وتشكيله يتفق مع نمط الحياة السائد في تلك المجتمعات، بحيث يشعر المواطن العربي ويرى على أن التمايز الطبقي أمر طبيعي، ويحدث في كل مجتمع (٢٣).

وهذا جعل الفقراء لا ينظرون إلى التعليم اليوم على أنه وسيلة للتحرر من الفقر، ولا وسيلة للفرق الاجتماعي، لأن الذين يصلون إلى الخلاص عن طريق التعليم قليلون جداً، فالتعليم في الحقيقة ليس وسيلة المحرك الاجتماعي، وليس وسيلة المساواة، بل أداة لتفتين عدم المساواة والمحافظة على الفروق الاجتماعية والطبقية الموجودة (٢٤). إن تحقيق العدالة الاجتماعية، يتم خارج جدران المدرسة عن طريق توفير فرص العمل والسكن والنفق والعمل السياسي والتشريع. أما المدرسة بما تقدمه من معلومات ومنهج منفصلة عن الحياة الاجتماعية للفقراء والمهمشين، فإنها تعمد التكريس من فرص الحركة الاجتماعية.

وبذلك أصبحت نظم التعليم المعاصرة - المدارس - سبباً في زيادة الشعور بالإحباط وخيبة الأمل عند الفقراء والمهمشين الذين لا يستطيعون الوصول إلى التعليم أو الاستمرار فيه وفق شروطه التقاسمي، وعاملاً مساعداً على زيادة الصراع الطبقي وعصراً مشجعاً على زيادة الشعور بالدونية وتزييف الوعي. تكلمنا زامت جرعة التعليم التي يحصل عليها

الإنسان في العالم العربي، كلما زاد شعوره بالإحباط والدونية والاغتراب بالابتعاد عن الواقع المعاش بمشكلاته، فإحدى مبركات المدرسة بعد السنة السابعة أكثر إحباطاً من الذي يتركها بعد السنة الزاوية، لأن المدارس في العالم الرأسمالي المتقدم والمتخلف على السواء تقدم لطلابها من الأقبون أكثر مما كانت للكتيبة تقدمه في صغور سابقة، (٢٥).

كما أن النظام التعليمي يلعب دوراً سياسياً أكثر خطورة من الدور السابق، فالمدرسة في النظام التعليمي تعد أداة للتفتين السياسي، وغرس قيم مجتمع الاستهلاك رغم أن بعض القدر تدعى أن التعليم فيها محايد، إلا أن التعليم لا يمكن أن يكون محايداً، فالمدراس تستخدم كأداة للتوجيه السياسي سواء تم ذلك علناً في البرامج والكتب أو في المنهج الخفي، ومن ثم يتحول المدرس إلى «مرب سياسي»، يقوم بتطبيق سياسة الدولة، ويعمل على المحافظة على الوضع القائم، وليس تغييره أو تطويره، لهذا ليس من الغريب أن تجذب وتطغى المدارس عادة العناصر المحافظة أكثر من العناصر الحرة والريادية، وبالإضافة إلى ذلك فإن المدرسة تحمل على غرس قيم مجتمع الاستهلاك، بل يصبح التعليم كله في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة والمتخلفة على السواء جزءاً من «صناعة الدعاية»، وتقع الناس بأن يشتروا السلع ويستهلكوها (٢٦).

نتخلص مما سبق أن التعليم يلعب دوراً واضحاً في التمايز الطبقي داخل المجتمعات الصناعية المتقدمة، وبالتالي داخل المجتمعات المختلفة، ومنها وطننا العربي، بالطبع، حيث يتحكم التعليم، مناهج إدارة ونظاماً وقبولاً وسياسة لصالح الأغنياء ضد الفقراء، وعلى الرغم من التغيرات البوابة التي رافقتها كحور من البلدان الصناعية المتقدمة والمتخلفة عن حداث التعليم، وعن أنه متاح للجميع وفق قدراتهم واستعداداتهم التي تؤهلهم للاحقاق به، نسي أصحاب تلك التغيرات، أن القدرات والاستعدادات، هي قدرات واستعدادات اجتماعية وطبقية بالدرجة الأولى (٢٧)، لأن البناء الهرمي لنظام التعليم، والبناء الهرمي للعلاقات الاجتماعية بين الطلاب والمعلمين والإدارة

تتمسك بشكل واضح بتحديد نظام التعليم للأغنياء ضد الفقراء، والقدرة والاستعدادات التي يحددونها عليها ما هي إلا قدرات واستعدادات ترتبط بالأصل الاجتماعي، لأن شروط القبول والدخول، تأتي من تلك الاستعدادات التي يدمجها تفرق أبناء الأغنياء واستمرارهم في التعليم عن أبناء الفقراء، لعدم مقدرتهم المالية على تنمية وتطوير تلك القدرات والاستعدادات التي يحددونها عنها، والتي أصبحت تعرف في الأدبيات التربوية باسم «الاستحقاق»، أو «الجدارة».

فإذا كان هذا هو حال للتعليم في الوطن العربي، تحول ضد الفقراء لصالح الأغنياء والميسورين، وإذا كان التعليم يحمل في ثناياه مضامين أيديولوجية ومعرفية تدعم الوضع للقيام وتعمل على إضاعة لتناجح العلاقات الاجتماعية القائمة وترسيخها، فهل استطاع النظام التعليمي العربي رغم هذا التحيز أن يوفر الحد الأدنى من المعرفة للطلاب في سن القبول؟ وهل استطاع أيضاً أن يوفر الاستيعاب الكامل - للتدريس - لكل الأطفال في سن الإلزام؟ هذا ما سوف نحاول إيضاحه والإجابة عنه في السطور التالية.

(٢) حق الإنسان العربي في التعليم

بعد التحليل من أهم وأخطر المصنوق الإنسانية، فبالتعليم بشكل عقل وفكر الإنسان، كما يشكل أيضاً وعيه الاجتماعي والسياسي الذي سوف يترتب عليه فاعله في الواقع العربي، وبالتعليم أيضاً وكتسب الإنسان المهارات والقدرة لمزاولة نشاطه الاقتصادي، بل وأكثر من ذلك تشكل بالتعليم أبرز ملامح المجتمع وتحدد مكانته في السلم الحضاري، وموقعه بين الأمم المعاصرة.

ولذلك فقد كان لصندوق قرار مجلس جامعة الدول العربية (رقم ٢٤٤٣ بتاريخ ٣ سبتمبر عام ١٩٦٨) متضمناً إنشاء لجنة إقليمية عربية دائمة لحقوق الإنسان، تختص «بالعمل على حماية حقوق الإنسان العربي، وتنمية وغرس الوعي بحقوق الإنسان لدى الشعب العربي، أهمية قصوى في تكريس الاهتمام بحقوق الإنسان العربي، ولا سيما حق في التعليم. فيد أن أبرزت المادة (٢٦) من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، حق

الإنسان في التعليم، وقصّت هذا الحق في مبادئ أساسية، منها: (٢٨).

— أن يكون التعليم مجانيًا على الأقل في مراحله الأولية والأساسية.

— أن يكون التعليم الأولي إجباريًا.

— جعل التعليم الفني والهنوي متاحًا بشكل عام.

— أن يكون التعليم العالي مفتوحًا على قدم المساواة أمام الجميع وعلى أسس من الجدارة والاستحقاق.

— وفي جميع الأحوال يتمين «توجيه التعليم نحو تنمية للشخصية الإنسانية تنمية كاملة».

وإذا كانت هذه هي المبادئ الأساسية التي شملها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والتزمت به كافة الدول العربية، بل أن جميع سياسات التعليم في الوطن العربي تنصير أولوياتها بتلك المبادئ وتعتبرها أهدافًا يجب الوصول إليها، ومن أجل ذلك تضع خطط للتنمية التربوية تلك المبادئ على رأس جدول أعمالها.

ولكن هذا، سوف نقصر الحديث عن أهم القضايا التي لها صلة مباشرة بإبراز مدى تحقق توفير الحد الأدنى من التعليم للطفل العربي، كحق أصيل له أقرته المواثيق العالمية والعربية، والتزمت به سياسات التعليم في الوطن العربي. وهذه القضايا التي تكشف لنا عن مدى نجاح أو فشل النظام التعليمي العربي في توفير الحد الأدنى من التعليم

لجميع الأطفال دون تمييز للجنس أو اللون أو الدولة أو الموقع الجغرافي - ريف - حضر - وكذلك توفير فرص الترقى في سلم التعليم دون عراقق مالية أو بيئية. واقتصاديا هي: الأمية الأجهدية، بوصفها أحد المهام الضرورية لنجاح النظام التعليمي، لأن النشل في القضاء عليها يعني بقاء أكثر من ٧٠٪ من المواطنين العرب في جهل وفقير ومرضى. والقضية الثالثة: الاستيعاب - التدريس - وهي نجاح النظام التعليمي في توفير مقاعد دراسية لكل الأطفال الراغبين في سن الإلزام - ست سنوات - لأن إخفاق النظام التعليمي في استيعاب التلاميذ، يعني طردهم وتركهم للشارع. والقضية الثالثة: التسرب وهي تعبر عن مدى نجاح أو فشل نظام التعليم في طرد أو جذب الطلاب إليه، وإزالة الصرائق الاقتصادية والاجتماعية التي يعوق إليها التسرب من النظام التعليمي. والقضية الأخيرة هي: التسرب، وهي بالدرجة الأولى مرتبطة بالأصل الاجتماعي والمكانة والقدرة الاقتصادية التي تساعد الطلاب على الدخول، وتوفير لهم تعليمًا موازيًا بالمدارس - الدروس الخصوصية - أو في المدارس الخاصة والأجنبية.

ولاشك أن هذه القضايا التعليمية الأربعة هي الأدوات التي سوف تساعدنا على التعرف على مدى نجاح أو فشل النظام التعليمي العربي في إنجاز مهامه والتي تتلخص في تحرير الإنسان العربي وتوفير القدر المناسب له من المعرفة الضرورية وكذلك مساعدته على مواصلة تعليمه إلى المراحل العليا.

(٣) الحرمان من حق التعليم

سنحاول في هذا الجزء التعرف بالاحصائيات والبيانات، على مدى تفرق التعليم الأولي - الحد الأدنى من التعليم - وقضايا التسرب والتسرب والامية في مصر وبلاد المغرب العربي، وبلدان الخليج العربي (٢٩). ونعتقد أننا بهذا التقدر تكون قد أعطينا بانوراما كاملة عن حركة النظام التعليمي العربي وعلاقته بحقوق الإنسان.

* في مصر:

نحن نؤمن أن الغالبية من المواطنين يعيشون حياة قاسية للغاية، ولا يبالون بالنقص

التعليم والديمقراطية

الضروري من التعليم الرسمي والتعليمي، كما أن غالبية الواعدين - الفقراء - يكادون يحرمون من أبسط احتياجاتهم الضرورية من الغذاء الضروري للحفاظ على حياتهم والاستمرار فيها.. فحسب بيانات الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء لعام ١٩٨٧ (نود^{٣٠}):

أ - $\frac{1}{10}$ الأسر المصرية تتحوذ على نصف كملة الدخل القومي - ٤٨% على وجه التحديد - بينما يتصارع باقي الشعب على ٥٢% من الدخل القومي، وهو ما يعنى أن ٨٠% من أفراد الشعب المصري يعانون من موجات الجلاء التي أصبحت تمثل حلقة جهنمية مفرغة تتلعب أية زيادة حقيقية في الأجور والمرتبات. وتؤكد الدراسة أيضاً أن موجات الجلاء قد اضطلت الأسرة المصرية إلى أن تتلقى ما بين ٥٥%، ٩٠% من دخلها على بند الغذاء وحده. فهل هناك ما يتبقى للتعليم في أبسط صوره؟ ونحن نعلم أن تكلفة التعليم الآن أصبحت مرتفعة وليست في متناول أيدي الأسر الفقيرة، نظراً لظهور الأوضاع الاقتصادية واختلال الموازن خلال حقبة التسعينات.

كما تؤكد دراسة الجهاز المركزي أن هناك حوالي ٥٠٠ أسرة يزيد متوسط دخلها السنوي عن ١٠ ملايين جنيه، بينما هناك ٢٤٠ ألف أسرة يزيد دخلها السنوي على المليون جنيه، وفي المقابل يقبع مليون و٧٠٠ ألف أسرة لا يتجاوز متوسط دخلها السنوي ٢٢٠ جنيهًا! وأن الفرق بين أعلى متوسط دخل شهري وأقل متوسط دخل شهري يصل إلى حوالي ٨٣٣ ألفًا و٢٢٢ جنيهًا. وتشير الدراسة أيضاً إلى أن هناك ٤ أسر من بين ٥ أسر مصرية تعيش تحت وطأة الجلاء وقسوة الحياة. وترجع الأسرة المصرية ٥٥% من دخلها في المتوسط إلى الغذاء، ويرتفع هذا المعدل إلى حوالي ٦١% في التريف وبحوالى ٩١% بين الأسر محدودة الدخل. وتؤكد الدراسة أن نسبة ما تنفقه الأسرة المصرية من دخلها على بند الغذاء تعادل ثلاثة أمثالها في الولايات المتحدة الأمريكية ونصف هذه النسبة في إنجلترا.

وتبرز خطورة هذا الوضع إذا علمنا أن حوالي ٨٠% من الأسر المصرية التي تقبع في قاع سلم الدخل والأجور والمرتبات في

مصر لا تحصل على أكثر من ٥٨% فقط من الدخل القومي بينما تتحوذ نسبة ٢٠% على ٤٢% من الدخل القومي.

ولاشك أن مثل هذا الوضع ينعكس بدوره على مجال التعليم، ونحن هنا نقتصر الحديث عن التعليم وليس التدريب، على اعتبار أن التدريب أهم وأشمل ويتم بواسطة النظام التعليمي وبغيره من الأنظمة المجتمعية الرسمية والشعبية. أما التعليم فهو ما يتم داخل جدران المدارس والمعاهد والجامعات وما تقدمه الدولة من خلال النظام التعليمي من معلومات ومعارف وقيم وأنماط سلوك بهدف خلق مواطن أكثر تكيفاً وتكاملاً مع بيئة النظام السياسي. ولو نظرنا إلى الوضع التعليمي سوف نجد أن كثير من الأطفال والشباب يحرمون من أبسط حقوقهم، وهى تعليم القراءة والكتابة والحساب واكتساب المهارات الأساسية التي تعين الفرد على إيجاد عمل معمر يحقق من خلاله وجوده الاجتماعي في المجتمع.

وتشير الإحصائيات الرسمية الصادرة عن وزارة التربية والتعليم لعام ١٩٨٢ وعام ١٩٨٦ إلى التفاوت التالي^(٣١):

- بلغ عدد الطلاب المقيدون بالتعليم الابتدائي لعام ١٩٨٢ حوالي ٥١٨٦١١ كما بلغ عدد الطلاب المقيدون بالتعليم الإعدادي حوالي ١٨٤١٠٨٥ طالب، وبلغ عدد الطلاب المقيدون بالتعليم الثانوي بجميع أنواعه ودور المعلمين حوالي ١٣٣٩٠٦٩، كما بلغ عدد الطلاب المقيدون بالجامعات والمعاهد العليا حوالي ٦٦٦٦٠٠، وبلغ مجموع الطلاب المقيدون بهجميع مراحل وأنواع التعليم الجامعي وما قبل الجامعي حوالي ٩٠٢٨٣٥٠ تسعة ملايين، وذلك في حين أن الأطفال الذين يتبعون في فئة العمر ما بين ٢-٦ سنة وهى شريحة العمر التعليمي حوالي ١٤٢٧٥٠٠٠ أربعة عشر مليوناً وربع مليون.

يتضح لنا من ذلك أن هناك حوالي خمسة ملايين طفل مصري خارج جدران المدارس ومعاهد التعليم والمعرفة الأساسية ويحرمون من التعليم أو لاكتاح لهم الفرصة لكي يدخلوا النظام التعليمي، ولو حسبنا إلى جانب ذلك نسبة التسرب من التعليم وهى تتخطى بالظروف الاقتصادية القاسية للأسر، وهى بمعدل ٢٥٢٠% في المرحلة الابتدائية

لتفقر الرقم إلى ستة ملايين بدلاً من خمسة، ولاشك أن هذه النسبة مرتفعة للغاية.

- وفي عام ١٩٨٦ لجد الصورة على ما هى عليه تقريباً، أى أن جهود خمسة سلطات تم تحقيق الهدف المنشود من فاتحة الفرصة لمن لهم حق الالتحاق بالنظام التعليمي، حيث بلغ عدد الطلاب المقيدون بالتعليم الابتدائي حوالي ١٣٥٩٩٤٢، وبلغ عدد الطلاب المقيدون بالتعليم الإعدادي حوالي ٢٢٧٠٣٥٥، وبلغ عدد الطلاب المقيدون بالتعليم الثانوي بأشكاله ودور المعلمين حوالي ١٥٩١١٣٤، كما بلغ عدد الطلاب المقيدون بالتعليم الجامعي والمعاهد العليا حوالي ٦٦٦٦٠٠، وبلغ مجموع الطلاب المقيدون بالنظام التعليمي من أوله إلى منتهاه حوالي ٢٣٧ ٠٨٨٨، وفى المقابل بلغت نسبة الأطفال الذين يتبعون في فئة العمر ما بين ٦-٢ سنة وهى مرحلة التعليم حوالي ١٦٣٩٠٠٠.

معنى ذلك أنه في عام ١٩٨٦ زاد عدد الطلاب المقيدون بمراحل التعليم من صام ١٩٨٢، حيث بلغوا حوالي عشرة ملايين وثمانمائة ألف في حين بلغ عدد الطلاب في فئسة العمر من ٢-٦ سنة حوالي ١٦٣٩٠٠٠، أى أنه يوجد خارج جدران معاهد العلم والتربية الأساسية نحو خمسة ملايين ونصف مليون طفل مصري يحرمون من أبسط حقوقهم في الحصول العلم والمعرفة التي يجب على الدولة أن توفرها لهم، لكي يكونوا مواطنين قادرين على خدمة قضايا الوطن والمساهمة والمشاركة في عملية صنع القرار وتدعيم البنية الاقتصادية.

معنى ذلك بوضوح وصراحة أن هناك نسبة مرتفعة للغاية من الأطفال تحرم من حق التعليم.. ونحن نناقش التسليم وإيس التربية، على اعتبار أن الأخيرة أشمل وأعم، والعاب فيها لا يقع على عاتق نظام التعليم فقط، بل يتجاوزها إلى أنظمة المجتمع الأخرى. كما أننا لم ندقق محفري لمعرفة والعالم المقدم للطلاب، وهل هى معززة حياتية أم معززة؟ وإلى أى النفاذ تتحاز وتدعم أى مصالح؟ لم ندقق ذلك، ولكن حاولنا أن نعرض صورة عن حرمان المواطن من ضروريات الحياة الأساسية المتعلقة في الغذاء، وكذلك ضروريات الوجود

الاجتماعي المتمثل في التحريم. فهل يتحقق العمل الاجتماعي حينما يخرط جزء من الأطفال - وغالباً من القادرين مالياً في نظام التعليم ويستبعد الجزء الآخر لأسباب تتعلق بالنس والمكانة الاجتماعية والقدرة الاقتصادية على مواصلة التعليم أو الالتحاق بالمدارس الخاصة؟ لا يعني ذلك أن الفقراء وحدهم هم الذين يدفعون ضرائبهم من المبلغ وشكل منتظم وجزء من أبسط حقوقهم لأسباب خارجية عن إرادتهم وقدرتهم المالية؟

في بلاد المغرب العربي:

لم تكن أفضل حالا من مصر، ولكن الأوضاع التعليمية كانت أكثر سوءاً رغم محاولات التحريب، ومحاولات التخلص من طليان النموذج الفرنسي في الثقافة والتعليم، لأن بلاد المغرب العربي رغم الظروف التاريخية الراهدة التي عاشتها وتعيشها، والوحدة الجغرافية، إلا أنها ظلت أسيرة لمطمان النمط الفرنسي للثقافة.

فقد بلغت نسبة الأمية حوالي ٧٦٪، حوالي عشرة ملايين مواطن، حيث بلغ عدد السكان ١٥,٣٩٩,٢٥٩ في عام ١٩٧١ وكانت الفروق شاملة بين سكان البادية والحضر، وذلك لأن المدارس الابتدائية في المدن كانت تضم حوالي ٨٢٨,٠٠٠ تلميذاً، مقابل ٣٨٨,٠٠٠ تلميذاً في القرى والبادية، علماً بأن مكان البادية يشكلون حوالي ٦٥٪ من مجموع السكان، وعلى صعيد الإنفاق على التعليم، بلغت ميزانية التعليم حوالي ٤٪ من إجمالي الدخل القومي العام في عام ١٩٧٠. ولقد كان هذا هو الحال في السبعينات.

وفي الفانينيات ١٩٨١/٨٠، بلغت نسبة الاستيعاب، للمدرسين، حوالي ٦٥٪ للأطفال الواقيين في سن ٧ سنوات. ومعنى هذا أن هناك حوالي ٣٥٪ من جملة الأطفال في سن الإلزام خارج جدران المدرسة في الشوارع. ففي التعليم الابتدائي من بين ١٠٠٠ تلميذ يدخلون المدرسة الابتدائية في سنة ماء فإن ٧٩,٢٪ منهم يقضون بالمدرسة أكثر من خمس سنوات، وهي السنة القانونية، و٢١٪ منهم يغادرون المدرسة قبل وصولهم السنة

الخامسة و ١٦,٦٪ منهم يتقطعون عن الدراسة قبل السنة الرابعة. هذا بينما يربس ٥٠٪ في السنة الخامسة الابتدائية، ويغادر المدرسة إلى الشارع ١٧٪، ولا ينتقل إلى السنة الأولى الإعدادية سوى نسبة ٣٣٪. وهذه التسريبات تجعل تكلفة التلميذ العمري في المدرسة الابتدائية من ٨,٦ سنوات، بدلاً من ٥ سنوات القانونية (٣٣). وللأسف فإن الفقراء وحدهم هم الذين يحسمون ذلك وسكان الريف والبادية دون سكان الحضر والمدن.

وفي المرحلة الإعدادية والثانوية، من كل ١٠٠٠ تلميذ يلتحقون بالسنة الأولى الإعدادية، نجد ١٤,٥٪ منهم يغادرون المدرسة قبل انتام المرحلة الإعدادية (أربع سنوات) و ٦٠٪ منهم لا ينهون هذه المرحلة إلا بعد تكرار سنة أو سنتين و ٢٣,٧٪ منهم يغادرون المدرسة من الصف الثاني الثانوي قبل إنهائه (ثلاث سنوات) و ٥٠٪ منهم لا ينهون هذه المرحلة إلا بعد تكرار - إعادة - سنة أو سنتين. وهكذا يتكلف التلميذ في الإعدادية عمراً ٢٨,٥ سنوات بدلاً من أربع سنوات القانونية و ١٧,٤ في الثانوي بدلاً من ثلاثة سنوات.

وعلى صعيد الاستيعاب - للمدرسين - غلى خطة ١٩٨٥/٨١ نجد الآتي (٣٣):

- بقا ٣٥٪ من الأطفال البالغين ٧ سنوات) و ٥٣٪ من الأطفال الذين تجاوز أعمارهم بين ٧-١٤ سنة خارج جدران المدرسة، وبعبارة أوضح مصورهم في الشارع، لأن عمرهم أقل من العمر القانوني للنمل.

التمهيد والديمقراطية

- إن تغفل المدرسة في الوسط القروي لم يسمح إلا باستيعاب ٢٩٪ من الأطفال تتراوح أعمارهم بين ١٤,٧ سنة، مقابل ٦٧٪ في الوسط الحضري، أي أن هناك ٦١٪ في القري مصورهم الشارع ويحرمون من حق التعليم في أبسط صورته، و ٣٣٪ من الحضري.

- حملة الطرد الجماعي التي شنت أكثر من ٢١,٠٠٠ تلميذاً طردوا من المدرسة الابتدائية في عام ٨٣/١٩٨٤، بدعوى كبر السن أو تكرار السنة - للزوب - أكثر من مرة، كل ذلك حدث تحت ضغط شروط صندوق النقد والبنك الدوليين، الذي أصبحت السياسة التعليمية في المغرب والسياسة الاقتصادية والاجتماعية خاضعة لصلاحته ومشورته، وذلك في إطار لهيمنة والسيطرة من النظام الرأسمالي العالمي على البلدان للتابعة.

- وعلى صعيد التنظيم الإحصائي والثانوي، تم صرف أعداد كبيرة من التلاميذ المرحلة الإعدادية إلى التعليم المهني في إطار «برنامج واسع النطاق، فُقد بعدد التلاميذ في مؤسسات التكوين المهني من ٣١,٤٨٠ - تلميذ عام ١٩٨١ إلى حوالي ٣٣,٤٦٦ عام ١٩٨٦. وقد بلغ عدد المتكربين في الفترة نفسها حوالي ١١٣,٠٨١ شاباً (وأنتى ٢٧ معهداً للتكنولوجيا التطبيقية و ٣٠ مؤسسة للتكوين المهني و ١٠ مراكز للتأهيل المهني). وكان ذلك بهدف التخفيف من حجم الأعداد التي تطرق أبواب الجامعة والمعاهد العليا - ولعل تلك السياسة التعليمية، هي التي تسمى إليها الحكومة المصرية منذ أواخر السبعينيات بتوجهيات من صندوق النقد والبنك الدوليين، ومطعم أن أبناء الفقراء هم الذين يدفع بهم إلى هذا النوع ليستترك التعليم الجامعي لأبناء الميسورين - غير أن الظروف الاقتصادية وتختلف البنية الأساسية جعل من الصعب على هؤلاء المتكربين مهناً المعقول على عمل، فحرموا من حق مواصلة التعليم، وحرموا للمرة الثانية من حق العمل. وبذلك فقد انتمصوا إلى جيش البطالة السائرة والمتفجرة.

وفي تونس:

كان موقف الاستيعاب - للمدرسين - بالتسليم التعليم الابتدائي، كما يلي (٣٤): لوحظ انخفاض نسبة الاستيعاب بين الأطفال

الذين تتراوح أعمارهم بين ١٤.٦ سنة من ٧٧ عام ١٩٧١/٧٠ إلى حوالي ٦٣ لعام ١٩٧٧/٧٦. ونقص الأمر حدث في التعليم الثانوي، إذ انخفض حجمه من ٣٤.٧ عام ١٩٧٠/٦٩ إلى حوالي ٢٤.٥ عام ١٩٧١/٧٠، إلى حوالي ٢٢.٧ عام ١٩٧٧/٧٦، لتستقر في حدود ٢٦ عام ١٩٧٧/٧٦. وتراجع عدد طلاب التعليم العالي من ١٠٧٨٠ طالب وطالبة عام ١٩٧١/٧٠، إلى حوالي ٩٢٤٦ عام ١٩٧٣/٧٢.

وتعود تلك التراجعات في تونس إلى حملة الطرد الجماعي التي شهدتها عام ١٩٧٢/٧١ والتي طرد خلالها ٣٣٢٠٠٠ تلميذ وتلميذة من المدارس الابتدائية ٨٠٪ منهم لم يكتملوا التعليم الابتدائي، كما طرد من المدارس الثانوية نحو ٣٠٠٠ تلميذ في السنة نفسها، وكان مصيرهم المصير، هو الشارع، بما يحيطه ذلك من حرمانهم من أبسط حقوقهم في الحياة ونس التعليم فقط.

أما بالنسبة إلى التسرب، فجد أنه من بين ١٠٠٠ تلميذ بالحقوق بالسنه الأولى الابتدائية، نجد ما يلي:

٣٧٠ منهم يتحقرون بالثانوي.
٦٢ منهم يحصلون على شهادة التعليم الفني.
٦٥ منهم يحصلون على شهادة

البيكالتوريا.

٣٨ منهم يحصلون على شهادة من شهادات التعليم العالي.

وهذا يعني أن هناك ٤٦٥ طالباً من أصل ألف طالب لا يحصلون على مؤهل دراسي البتة، وتبلغ نسبته حوالي ٥٠٪، وذلك يعني أيضاً أن نظام التعليم الترنسي غير قادر على توفير حق التعليم لأكثر من نصف من لهم حق الحصول عليه. وللشيء الأكيد أن هؤلاء الطلاب الذين يحرمون من حق التعليم يتمنون في غالبيةهم إلى الأمر المتوفرة والمعتمدة، وهم بهذا الوضع غير قادرين على توفير تعليم خاص أو بمصروفات أنفسهم، بسبب ظروفهم الاقتصادية.

والواقع أن ظاهرة الانقطاع عن الدراسة - للتسرب - دون الحصول على مؤهل،

أصبحت من الظواهر التي تلحق التعليم في تونس منذ أواخر الستينيات بصورة خاصة، وتؤكد خطة التنمية الاقتصادية والاجتماعية (١٩٨١/٧٧) الخمسية، أن معدل الانقطاع عن الدراسة في المدارس الابتدائية والثانوية، بلغ ١٠٢٠٠٠ تلميذ سنوياً، ما بين عام ١٩٧٦/٧٣ من بينهم ٣٥٪ إلى ٤٠٪ مروا بطريق التكوين المهني، والآخرين التحقوا بالشارع مباشرة. وقد أكد الإحصاء العام للسكان الذي أجري عام ١٩٧٥ هذه الظاهرة، إذ كشف عن أن ٢٧٪ من طلبة العمل لأول مرة وللبلدين ١٥ سنة فأكثر هم أميون، وأن ٥٩٪ منهم لم يجاوزوا مستوى التعليم الابتدائي، أما التعليم العالي فقد أصبحت مدة الإقامة فيه تزداد ارتفاعاً منذ عام ١٩٦٨، وهكذا بلغت نسبة التسرب في السنة الأولى من كليتي الآداب ٣٥٪، وبلغت في كلية الحقوق ٤٨٪، أما الانقطاع في السنة الأولى الجامعية، فقد بلغت نسبتها ٤٠٪ في كلية الحقوق و٣٧٪ في كلية العلوم، و٣٥٪ في كلية الآداب وذلك عام ١٩٧٦.

وباختصار ثبت أن نسبة الطلاب الذين يهونون دراساتهم الجامعية في المدة العادية لا تتجاوز ١٠٪ إلى ١٢٪. وهذه النسب والأرقام ليست في حاجة إلى تعليق منا لنحرف مدى إخفاق النظام التعليمي في تونس على توفير الحد الأدنى للتعليم للطلاب الذين لهم حق للحصول عليه، في فترات عمرهم المختلفة.

أما الوضع في الجزائر:

فقد بلغ التسرب في المرحلة الابتدائية عام ١٩٧٢ حوالي ٣٠.٢٠٪، كما أن هناك مراهقون كثيرون يهاجرون المدرسة دون إتمام الدراسة وعمرهم ١٤ عاماً ولا يتمكنون من دخول المدرسة الإعدادية، وفي نفس الوقت لا يسمح للقائدين بتفصيلهم ماديماً في بيلغوا ١٧ سنة، والشيء الأكيد أن مصير هؤلاء هو للشارع، وقد عدهم بحوالي (١٠٠٠٠٠) مليون مراهق وذلك في عام ١٩٧٣.

كما كشف إحصاء عام ١٩٧٧، عن أن ٥٤٪ من السكان تقل أعمارهم عن ١٨ سنة وأن ٢٥٪ لا تتجاوز أعمارهم ٥ سنوات، وهذا الوضع جعل نسبة الاستيعاب لا ترتفع، إلا لتتخف، وهكذا نزلت إلى حوالي ٧٠.٦٪ عام ١٩٧٨/٧٧. وبلغت نسبة الاستيعاب في

مصرف للبلدين ٨٠.٥٠٪ وبقيت في حدود ٦٠٪ في صفوف البنات، وتنازل هذه النسبة إلى ٣١٪ في بعض المدن، كما بلغ عدد التلاميذ الراشدين للسنة الواحدة حوالي ٣٩١٩٢٢ في الابتدائي عام ١٩٧٩/٧٨، بنسبة ٣٥.١٨٪ (٣٥). وخلاصة القول أن هذه الم لا يقل عن ٤٠٪ من الأطفال في سن الالتحاق بالمدرسة الابتدائية لا يجدون لهم مكان للدراسة وكذلك تصل نسبة التسرب ما بين ٢٠-٣٠٪ ويكون مصير هؤلاء الأطفال الشارع. ونستطيع القول، إذا كان التحال في مصر مستحقاً، وبمعجز النظام التعليمي عن توفير الحد الأدنى من التعليم لمستحقه، وتبلغ نسب التسرب ٢٥.٢٠٪، والعالي في بلاد المغرب العربي، ليس بأفضل، وأن جوهر القضية هو موقف تلك البلدان من البتوة، فهي بلاد تابعة للمنظومة الرأسمالية، ونظام التعليم مفوه، لأنه صورة موهومة من الصورة في البلدان المتقدمة. وربما يجر هذا سؤال: إن عدم قدرة تلك البلدان على توفير الحد الأدنى من التعليم للأطفال، يعود إلى ندرة الموارد المالية، وإلى الضائقة الاقتصادية التي تعاني منها مصر، وبلاد المغرب العربي، ونحن نقول إن ذلك ترتيب للواقع والمعيقة، وعلينا أن بلاد الخليج العربي - للبلدان ذات الثروة النفطية الهائلة - لم تكن بأفضل حال.

• وإلى بلدان الخليج العربي:

لا شك أن هذه البلاد ليست أحسن حالاً، من مصر أو بلاد المغرب العربي، على الرغم من وجود طفره تعليمية خلال عقد السبعينيات والثمانينيات، وعلى الرغم من حداثة التعليم فيها، إلا أن للتركيب الطبقي والاجتماعي للسكان وبنية النظام السياسي - المالية - كان دائماً يفت حداً من الترسول إلى حق التعليم لكل راجع فيه، علماً بأن مصلحة الطبقات والبلات - العائلات - الحاكمة تحددت التعليم ونشره، بالقدر الذي يعيد لها على تكوين دول حديثة بالمعنى الغربي، إلا أن بنية النظام التعليمي والتي سبق أن أشرنا إليها سابقاً إلى جانب بنية النظام السياسي، العالي، تصول دون وصول التعليم إلى أوسع فئات وطبقات المجتمع، لأن نشر التعليم بشكل مطلق يساعد على نشر الوعي الاجتماعي والسياسي، والذي تخشاه

تلك النخب - الأسر - الحاكمة. كما أن هذه البلاد تشهد الآن انحصاراً شديداً في أنماط التنمية، وذلك نظراً لانقضاء الحقبة النفطية، وصدد الاستفادة الكاملة منها بتكوين بنى اقتصادية وأطر اقتصادية وصناعية أساسية، وإلى جانب تحقيق تنمية مستقلة. إن ما تم باختصار هو وجود تنمية مشروطة على التمسك القوي عاد مرونياً على النظام الرأسمالي. بقدراً أكبر مما عاد على شعوب تلك البلدان.

فعلى صعيد الأمية الأبجدية، تجد الوضع التالي (٢٩):

في عام ١٩٥٠، بلغت نسبة الأمية في البحرين ٨٧,٢٪، وفي السعودية ٩٥,٩٥٪، وفي قطر، وفي الكويت في عام ١٩٧٥ بلغت حوالي ٦٦٪ وهذه الأرقام عامة، وتختلف من الريف والبادية إلى المدن، والإنان إلى الذكور. وذلك يعني أن هناك أكثر من ٩٥٪ من الشعب الخليجي لايسجد القراءة والكتابة خلاصاً مقيد للبيانات. وفي اللامانيات، أي بعد كفاح ثلاثين عاماً للقضاء على الأمية، وفي ظل طفرة نفطية شهدت المنطقة، نجد أن النتائج لتلك الجهود لم تكن كافية، ففي الإمارات العربية بلغت حوالي ٥٧,٦٪، والبحرين ٤٥٪ والسعودية حوالي ٨٣,٨٪، وسلطنة عمان ٨٣,٦٪، وقطر ٨٠٪، والكويت بلغت النسبة حوالي ٣٧,٣٪ (٣٧) وهذه أفضل نسبة ولعل ذلك يعود إلى التركيبة السكانية والمتناخ الليبرالي الذي كان سائداً. أما السبب في بقية بلاد المنطقة فقد دار حول نسبة ٨٠٪ وهي نسبة مرتفعة للغاية بالمقاييس إلى القدرات المالية والمادية التي امتلكتها تلك البلدان خلال عقد السبعينيات والثمانينيات.

ولو أضفنا إلى ذلك تسبب التسرب من التعليم، سجد الوضع أكثر تدهوراً ومخيباً للأمال. ففي قطر في عقد السبعينيات كان الاختصاص كما يلي: في المرحلة الابتدائية بلغ عدد طلاب الفوج ٩١٨ طالباً وطالبة، تخرج منهم بدون تخلف ٢٠٠ طالب بنسبة ٢٢٪، ورسم ٥٧٥ بنسبة ٦٣٪. كما بلغ عدد المتسربين ١٤٣ طالباً ونسبة ١٦٪. وفي المرحلة المتوسطة - الاعداية - بلغ عدد طلاب الفوج ٦١٤ طالباً وطالبة، تخرج بدون تخلف ٤٠٤ بنسبة ٦٦٪ ورسم ١٣٤ طالباً ونسبة ٢٢٪ وبلغ عدد المتسربين

٧٦ طالباً ونسبة ١٢٪. وفي المرحلة الثانوية بلغ عدد طلاب الفوج ٢١١ طالباً وطالبة. تخرج بدون تخلف ١٤٠ طالباً ونسبة ٦٣٪، ورسم ٤٦ طالباً ونسبة ٢١٪، كما بلغ عدد المتسربين ٣٥ طالباً بنسبة ١٦٪ (٣٨).

وفي سلطنة عمان كان وضع المتسرب كما يلي: (٣٩)

في اللامانيات وفي المرحلة الابتدائية بلغت نسبة الراسبين ١١٪ للذكور و٨٪ للإناث، والمتسربين ٢٦٪ للذكور و٢٨٪ للإناث، وبلغت جملة الإمداد للتعليمي ٣٧٪ للذكور و٣٩٪ للإناث. وفي المرحلة المتوسطة - الاعداية - بلغت نسبة الراسبين ١٧٪ للذكور و١٢٪ للإناث، ونسبة المتسربين ٣٢٪ للذكور و٢٥٪ للإناث، كما بلغت نسبة الإمداد التعليمي ٤٩٪ للذكور و٣٧٪ للإناث. وفي المرحلة الثانوية، بلغت نسبة الراسبين ١٤٪ للذكور و٢٪ للإناث وللمتسربين ٢٥٪ للذكور و١٤٪ للإناث، وبلغت جملة الإمداد التعليمي ٣٩٪ للذكور و١٥٪ للإناث.

وعلى صعيد الاستيعاب - المتدربين - للطلاب في اللغة العمرية ٦ - ١١ سنة في عام ١٩٨٠، تجد الوضع التالي (٤٠):

في الإمارات العربية:

بلغت نسبة الاستيعاب ٨٤,١٪، وفي البحرين ٨٧,٥٪، وفي السعودية ٤٦,٦٪، وفي سلطنة عمان ٧٠,١٪، وفي قطر ٨٧,٥٪ وفي الكويت ٧٢٪. وفي المرحلة المتوسطة والثانوية حسب الإحصائيات

المؤفزة لعام ١٩٨٠، بلغ مجموع طلاب المرحلة المتوسطة في دول المنطقة حوالي ٩٦,٥٠٨ ألف طالباً وطالبة، وبلغ مجموع طلاب المرحلة الثانوية ٢٠,٤٦٠ طالباً وطالبة وإجمالي قدره ٦٢١١٦٨ طالباً وطالبة للمرحلتين، ويحوي هذا الرقم أن دول الخليج العربي وفرت للتعليم الثانوي بشقيه العام والظني، بنسبة ٢٦٪ من مجموع الشباب من سن ١٢-١٧ سنة. وهذه النسبة منخفضة للغاية ولا تحلى أكثر من وجود ٧٠٪ خارج جدران المدرسة.

وجانب آخر يخلق بالإنفاق التعليمي وتطوره في منطقة الخليج العربي في الأعوام ١٩٧٧/٧٧، ومقارنة هذا الإنفاق بالنتائج القومية الإجمالية وميزانية كل دولة على حدة. ففي دولة الإمارات، بلغت ١,٩٪ على إجمالي الناتج القومي، والبحرين ٤,٣٪، إجمالي الناتج القومي ٨,٨٪ من ميزانية الدولة والسعودية ٧,٨٪ من إجمالي الدخل القومي و١,٢٪ من الميزانية العامة للدولة. وقطر ٤,٦٪ من إجمالي الدخل القومي، وعمان ٢,٧٪ من إجمالي الدخل القومي و٩,٩٪ من الميزانية العامة للدولة، والكويت ٧,٧٪ من إجمالي الدخل للقومي العام، و٥,٠٪ من الميزانية العامة للدولة (٤١). ولعل هذه الأرقام تبين بما لا يدع مجالاً للشك أن إجمالي الملتحق على التعليم في جميع مراحل وأنواعه، قليل للغاية بالنسبة لإجمالي الدخل القومي أو بالنسبة إلى الميزانية العامة للدولة. وليس لنا تعليق بعد ذلك، لأن هذا يصدر عن دول تلك قدرات مالية عالية وأعلى دخل عالمي تقريباً.

لذلك فإن جهود هذه الدول لتوفير حد أدنى من التعليم لجميع الأطفال قد أسفرت عن أن تعميم التعليم ومحو الأمية لم يصل إلى نسبة الاستيعاب الكامل، وظل هناك حوالي ٧١,٢٪ بالنسبة للغة العمر ١٥ سنة فأكثر أميين حسب إحصائيات عام ١٩٨٠. وأن معظمهم من الإناث ويتركزون في قطاعات الريف والبادية، وترتفع النسبة للذكور ذات الحجم السكاني الأكبر - السعودية - أما عن تعميم التعليم للغة العمرية من سن ٦-١١ سنة، فقد بلغ معدل الاستيعاب لكل الدول كم متوسط عام حوالي ٥٢,٣٪ لعام ١٩٨٠، وترأحت النسب بين ٤٦,٦٪ للسعودية و ٨٤,١٪ دولة الإمارات العربية.

التعليم والديمقراطية

وهذا الوضع كما رأينا ليس خاصاً بدول الخليج أو دول المغرب العربي أو مصر، ولكنه سمة عامة تميز الوضع التعليمي في الوطن العربي، كله، ففي مجموع الدول العربية بلغت نسبة الاستيعاب عام ١٩٨٠ حوالي ٧٠٪ في المرحلة الابتدائية، وفي المرحلة الثانوية تفاوتت بشكل أكثر خطورة، من بلد عربي إلى آخر، حيث بلغت في بعض الدول العربية ٧٩٪ كسما في الأردن و٧٥٪ في الكويت في حين تنخفض في دول أخرى بشكل كبير لتصل إلى ٥٠٪، ٦٠٪، ١٠٪ كما في اليمن والصومال وموريتانيا والسودان على التوالي (٤٢).

هذا في حين بلغت الموازنات المخصصة لتطاع التربية والتعليم معدلات يصعب تجاوزها في بعض البلاد العربية عام ١٩٧٩ (الإمارات العربية - والجزائر ولبنان) وظلت النفقات التعليمية في بعض البلدان العربية الأخرى أدنى مما تستهمل الحاجة وما يسمح به حجم الدخل القومي (كسما هو الشأن بالنسبة إلى عمان والمملكة العربية السعودية والكويت)، فلقد بلغت نسبة النفقات العامة على التعليم في مجموع النفقات العامة في دولة الإمارات ٢٨٪ وفي الجزائر ٢٤٪، بينما بلغت في عمان ٥٪ وفي السعودية ١٠٪ وفي الكويت ٨٪ فقط، ورغم ما تتميز به هذه البلاد الأخيرة من طفرة بطورية (٤٣).

ويأتي بعد ذلك السؤال: ما العمل !؟

وبتبعه الجواب، بأن مهمة توفير حق التعليم للإنسان العربي، لن تكون مهمة الحكومات والأنظمة العربية وحدها، ولكنها سوف تكون أحد مهام الجهورية المطروحة بإعلاء أمام الحركة الوطنية والقومية العربية، وأمام المنظمات والهيئات والقبائبات والجمعيات الشعبية وغير الرسمية، لن توفير حق التعليم سوف يمر عبر كفاح ونضال طويل ومزير، لأن التعليم نقبض الجهيل ونقبض القهر والتمسك، ولذلك فلن تسمح به النظم السياسية العربية بسهولة، لأن القضية ليست قضية تمويل وإمكانات مادية، حيث رأينا أن إخفاق النظام التعليمي العربي في توفير الحد الأدنى من العلم والمعرفة للإنسان العربي لم يكن قاصراً على البلدان الفقيرة فقط، بل شمل البلدان الغنية أيضاً، لذلك فإن المهام الملغاة على عاتق القوى الوطنية

والشعبية والمنظمات وعلى رأسها منظمات حقوق الإنسان، ثقيلة وكبيرة، وفي حاجة إلى تضامن الجهود وتعملة للرأي العام حيال هذه القضية: كيف يحصل المواطن العربي على حقه في التعليم دون اعتبار لونه أو جنسه أو دينه أو مكانته الاجتماعية والطبقية، إن هذه القضية في حاجة إلى للحركات والمنظمات، وتعملة للرأي العام العربي، من أجل لتتزع هذا الحق الذي لن يقدم على طوق من لفظة للقراءة. ■

المصادر والمواش:

- ١ - شبل بدران، التعليم وحقوق الإنسان المصري، (مجلة الهلال، القاهرة، عدد ديسمبر، ١٩٨٧) ص ٥٢-٥٣.
- ٢ - شبل بدران، «أزمة تربية... أم أزمة طبقية»، (مجلة التربية المعاصرة، العدد الثامن، القاهرة، ديسمبر، ١٩٨٧)، ص ٥٥.
- ٣ - مصطفى طيه، «حقوق الإنسان... بين الفراق الدولي والواقع الأليم»، (مجلة حقوق الإنسان العربي، العدد الثاني، المنظمة العربية لحقوق الإنسان، القاهرة، ١٩٨٩)، ص ٦٥.
- ٤ - عادل عازز وطلعت جدي محمد، حق الإنسان العربي في التعليم، مجلة التربية المعاصرة، العدد الثالث، القاهرة، مايو، ١٩٨٥)، ص ١٥٩.
- ٥ - نريس حوض، البؤرة التونسية، جريدة الأهرام، عدد السبت ١٩٨٩/٩/٩.
- ٦ - الأمم المتحدة، مكتبة الإهلام العام، الأمم المتحدة وحقوق الإنسان، في الذكرى الثلاثين، (نيويورك، ١٩٨٢) ص ١٥.
- ٧ - كاتل زهيرى، حقوق الإنسان وفق المراتب في الإهلام - محاضرة نقدية. (مجلة أدب وفكر، العدد ٤٥، القاهرة، مارس، ١٩٨٩)، ص ١٤-١٦.
- ٨ - فريج سابق، ص ١٦-١٧.
- ٩ - محمد صفور، «مواثق حقوق الإنسان العربي ضرورة قومية ومصيرية»، في: الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي. (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٣)، ص ٣٢٠.
- ١٠ - حسن نائمة، «الجامعة العربية وحقوق الإنسان»، (مجلة شؤون عربية، العدد ١٢، مارس، ١٩٨٢)، ص ٤٥.

١١ - وحيد رأفت، «القانون الدولي وحقوق الإنسان»، (المجلة المصرية للسانون الدولي، السنة ٢٣، للقاهرة، ١٩٧٧)، ص ٤٢.

١٢ - حسين جميل، «في سجون إنشاء محكمة صربية لحقوق الإنسان العربي»، في الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي، مرجع سابق، ص ٣٦١.

١٣ - عبد الفريج جوارى، «تضامات ممارسة الحقوق المدنية والسياسية»، مجلة حقوق الإنسان العربي، مرجع سابق، ص ٨٥.

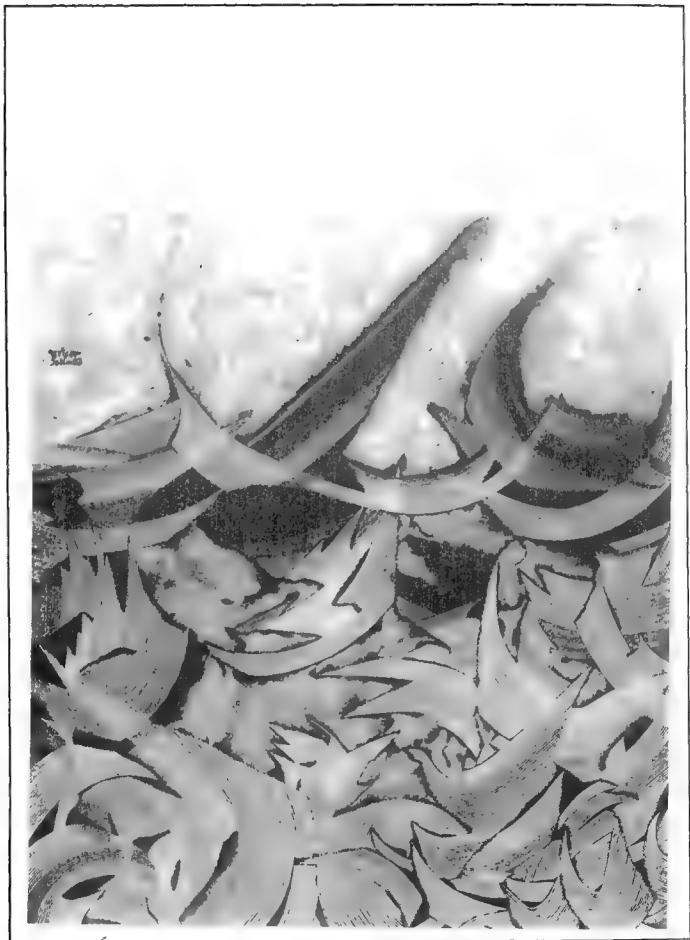
١٤ - لن تاريخنا العربي مله بالصديد من التواضع التي تهرن على صفة تلك العقلة، فما وقع في الجزائر من اعتقال للحامى الجزائري الأمثال، على يحيى عبد الحقيق بسبب ممارسته لنشاطه في حق حقوق الإنسان باعتباره رئيساً للرابطة الجزائرية لنضال عن حقوق الإنسان. وفي مصر في سبتمبر عام ١٩٨١ تم اعتقال العديد من القيادات الفكرية وأساتذة الجامعات والشعبيين والكتاب وفئات الجمع المصري التي ناصرت حقوق الإنسان وباسمها في تكوين جمعيات لنضال عن حقوق الإنسان وأخيراً في ١٩٨٩/٨/٢٤، تم اعتقال حسين عبد القواب شاهين عضو مجلس إدارة جمعية أنصار حقوق الإنسان بالاسكندرية والفتكون محمد السيد سعيد الخوبر مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام والأستاذ أمير سالم الشامي، وهم أعضاء مجلس إدارة المنظمة العربية لحقوق الإنسان، أنصارهم حق الإنسان بعد تعذيب عمال الصديد والصلب وقتل أحد الصمائل أمام زميله إلى جانب للصديد من أساتذة الجامعات وأساتذتين السياسيين والكتاب والقيادات العمالية وتم تطبيق قضية سياسية لهم.

١٥ - شبل بدران، التعليم وحقوق الإنسان المصري، مرجع سابق، ص ٥٣-٥٤.

١٦ - خالد الناصر، «أزمة الديمقراطية في الوطن العربي»، في الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي، مرجع سابق، ص ٤٧-٤٨.

١٧ - شبل بدران، «حول القضية العربية للعربية»، (مجلة العلوم الاجتماعية الكويت، عدد خاص، ١٩٨٨)، ص ١٤٤.

- ١٨ - المرجع السابق، ص ١٩٨.
- ١٩ - الطاهر لبيب، الديمقراطية وحقوق الإنسان العربي، لدولة المستقبل العربي، العدد ٤٧ السنة الخامسة، يناير ١٩٨٣، ص ١٥١ - ١٥٣.
- ٢٠ - خالد الناصر، أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، في الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي، مرجع سابق، ص ٥٠.
- ٢١ - المرجع السابق، ص ٥١.
- ٢٢ - المرجع السابق، ص ٥١ - ٥٢.
- ٢٣ - شبل يدران، التعليم في القرية المصرية - دراسة استطلاعية حول نوعية التعليم والفرصة التعليمية وأصل الاجتماعي - (مجلة التربية المعاصرة، العدد السابع، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٧)، ص ٦٨.
- ٢٤ - محمد نبيل توفيق، دراسات في الفكر التربوي المعاصر، (الانوار المصرية، القاهرة، ١٩٨٥)، ص ٢١٣.
- ٢٥ - Ivan Illich, Celebration of Awareness, (Harmondsworth, Penguin Book, 1979), pp. 107 - 138.
- ٢٦ - محمد نبيل توفيق، دراسات في الفكر التربوي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢١٣.
- ٢٧ - شبل يدران، التعليم في القرية المصرية، مرجع سابق، ص ٧٩.
- ٢٨ - عادل علازر وطلعت عبد الحميد، حق الإنسان العربي في التعليم، مرجع سابق، ص ١٦١.
- ٢٩ - إن اختيار البلدان العربية الواردة في هذا الجزء، خضع لضرورة تراثر البولندات والإحصائيات، وليس هناك تمسك في الاختيار أو الانحياز، بقدر توفيق الظروف في صدد التبعينيات والتمانيات، كما أن الاختيار حاول أن يكون محايداً للواقع العربي في جملة، فلم لاختيار بلاد المغرب العربي، لما لها من بعد ثقافي وتاريخي وجغرافي متجلى، وكذلك بالنسبة إلى بلدان الخليج العربي، وللمحدث عن مصر باعتبارها محطة ومصدر عن بلاد الشرق العربي (سوريا والعراق ولبنان والأردن واليمن شماله وجنوبه).
- ٣٠ - جهاز المركزي للخدمة العامة والإحصاء، الإحصاء العلوي، (للقاهرة، ١٩٨٧)، صفحات مختلفة.
- ٣١ - شبل يدران، التعليم وحقوق الإنسان المصري، مرجع سابق، ص ٥٥ - ٥٧.
- ٣٢ - محمد هادي الجابري، سياسات التعليم في المغرب العربي، (حمان، منتدى الفكر العربي، ١٩٨٩)، ص ٥٢.
- ٣٣ - المرجع السابق، ص ٥٥.
- ٣٤ - المرجع السابق، ص ٩٥ - ٩٦.
- ٣٥ - المرجع السابق، ص ١٣١.
- ٣٦ - ملوهر بشور، اتجاهات في التربية العربية، (بورت، القطعة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٢)، ص ٥٠.
- ٣٧ - ألونيمكو، تأملات في مستقبل التعليم في المنطقة العربية خلال المستقبلين (١٩٨١-٢٠٠٠) (مجلة التربية الجديدة، العدد ٢٢، بورت، ديسمبر ١٩٨٠، جدول رقم ٢).
- ٣٨ - وزارة التربية والتعليم، بحث الثقافية (الإنتاجية في المدارس) (قصر، الدوحة، ١٩٧٢)، ص ٣٩ - ٤٨.
- ٣٩ - وزارة التربية والتعليم، الكفاية الداخلية للتعليم بمنطقة عمان (عمان، ١٩٨٢)، ص ٤٠٣.
- ٤٠ - عبدالعزیز الجلال، تربية النسر وتغلب التنمية - مدخل إلى دراسة النظام التربوي في أقطار الجزيرة العربية المنتجة للنفط (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٩١، يونيو ١٩٨٥)، ص ٣٢.
- ٤١ - المرجع السابق، ص ١١٦.
- ٤٢ - World Book, World Development Report, 1983 (Washington, D. C. The Bank, 1983) Tables 1-19 and 23, pp. 100-194.
- ٤٣ - عبدالعزیز الجلال، تربية النسر وتغلب التنمية، مرجع سابق، ص ١١٦ - ١١٧.



ليلى الشربيني

في إن قضية التعليم التلقيني ذات شقين: الموقف من العلم

.. الموقف من الاختلاف في الرأي

والاثنان يلتقيان فيما يمكن تسميته بالبنية الذهنية، فهي مقلما تنتج الإنسان المبدع تنتج أيضاً المقلق المبدع الذي يتقبل المبدع ويحترف به، ومن ناحية أخرى يمكنها أن تنتج الدرجماني الذي لا يتقبل إلا ما هو في إطار معلوماته وقد يكون الدرجماني هذا عالماً أو مفكراً.

ويمكننا أن نتصور في المناخ الحالي، وفي إطار البنية الذهنية السائدة، أنه لو كان «جانوا» الذي وضع يده على الرياضيات السامة في حينها بالحديفة، وهو في العشرين من عمره سجد من يصفى إليه، ناهيك عن «هايزنبرج» أو «شومسكي» والأمة كثيرة.

ربما أصبح جالوا مبدعاً وربما أصبح هايزنبرج أو شومسكي كذلك، ولهما الفضل في الإبداع لكن ألا يجدر بنا أن نذكر ونذكر بالمناخ الذي تغلبهم وحساورهم وتبنى إبداعهم؟ ألا يجدر بنا أيضاً أن ننحلي للأذن

للساغية التي باركت إبداعهم ولم تزد أحدًا منهم لصغر سنه أو لأنه أتي بالجديد؟

وبعد، إن ثقافتنا مازالت ثقافة تحصيل وأبست ثقافة إبداع والتلميذ يمد للتمسدة الأبدية بينما ونحن في عصر الذكاء يجب أن يمد للتلميذ ليتجاوز أستاذة.

ويمكننا أن نتساءل ما البنية الذهنية التي وضعها التعليم في مصر؟ إن النظام يعتمد على التلقين بشلي صوره، فصلى المعلم المطرئ فيها تروسيخ مناهج التحليل والتفكير المطبقى تلقن. ألا تعلى للطلبة التماذج لمارين الكيمياء والفيزياء والرياضة حتى إذا جاء الامتحان تعرف التلميذ على النموذج فكذب الحق؟

وبذلك يكون قد تخرج هكذا دون تعلم ودون منهج أو منطق يقوده لحل المليم.

إن هو - عبر تلك العملية للتربية، إذا جاز نعتها بالتربية - نظم للتربيد، كما تعلم أن يكون (ما وصفه «أوه» عالم الذكاء الصناعي) إسفجة تخر ما بها إذا عصرت يوم الامتحان.

إن هو منظم صوري، بنينه الذهنية لم يهذبها التعليم، فلا تعلم ولا نقد ولا إعادة نظر... إلخ عبر العمليات الذهنية الراقية التي تفرز المبدع عالماً كان أو مفكراً أو فرداً عادياً قادر على اتخاذ الموقف المبني على رؤيا حرة مرتكزة على منطق حتى وإن فاده هذا المنطق إلى معارضة أو تجاوز من سبقوه. هذا التعليم إذن يؤكد عملية التلمذة المستمرة، كما ذكرنا من قبل، بدلا من أن يمد التلميذ ليتجاوز أستاذة بما أعد له من تفكير منهجي وعلمي وليس بما لقن من معلومات.

إن مقاومة جمود البنية الذهنية عبر التعليم هي مقاومة للتخلف ليس فقط للعلمي لكن أيضاً الاجتماعي.

فحسن قد لنسحق أو لنستلغ مع «مورينا تشرف» لكنه رأى - بعين بصيرة - العلاقة بين الدرجمانية وتخلف بلاده عن ركب الإبداع العلمي والتكنولوجي العالمي فكيف يأتي العلم والتكنولوجيا والإبداع من عقلية تتحرك ببنية تظلب عليها الدرجمانية كما تظلب عليها التعصب ولا نقول الأصولية.

فالأصولية ليست في الانتماء إلى هذا المذهب أو ذلك بقدر ما هي طريقة في اعتناق

والبنية الذهنية الأصلية

أرشيف محكمة ما لم يتشعل من جديد مع
نصر آخر كما حدث مع لطفى الخولي مثلا.
يجب الاعتراف بالاختلاف على أنه أمر
طبيعي وجزء من عجلة التطور وعدم التوازي
وراء أحكام وإذاعات لمجرد المعجز عن الموارد
وعن تقبل رؤية الآخر التي قد يكون لها
مبرراتها للمنطقة وذلك أيا كانت هذه الرؤيا.
فالقضية سواء بشقها العلمي أو بشقها
الاجتماعي هي في الإصغاء وقبول أو رفض
ما يطرح بناءً على تعامل منطقي لمقولة
الآخر، فرفض الآخر مثل قبوله تماماً يجب
أن تدعمه الحجة المنطقية وليس الارتكاز
على «دعائم» تبرر القبول أو تبرر الرفض
ولتكسر الحلقة التي تدور فيها ومعارضة للتطيم
التقني ليست في الوقوف مع نصر أو ضد
نصر بقدر ما هي كيف ولماذا؟ ■

وهناك فرق كبير بين الإدانة وبين
الاختلاف، فالإدانة حكم والاختلاف في
الرأي رؤيا مغايرة أو موقف مغاير من واقع
ما أو من قول ما والاختلاف وارد بمقتضى
المتعلق من مذهب أو عقيدة لكن الحكم
والإدانة غير واردين بمقتضى تدخل العلم
والمنطق للمكتسبين من مسيرة الإنسانية.
فالكتيبة التي حكمت على جاليليو هي نفسها
التي أقرت ديكارت وهيجل وغيرهما.
وعندما نعود إلى قضية نصر فالمطلوب هو
حق الاختلاف وليس الحق في الحكم ومن ثم
إدانة الآخر لسبب الاختلاف معه.

فلا يجدر بنا والإنسان ببربطه
حضارية أن يكون في مجتمعنا نصر ثم
نصر آخر وربما آخرون ويتشعل للآخر وتكتب
الرموز لتبريد وكان القضية حقيقتاً في

عقيدة أو مذهب، هي إذن تكمن في بداية
ذهنية يرسخ فيها المذهب المعنوي فيحكم
معتقد على ما هو مغاير له بالفروج عن
الطريق السوي، فيضفي على نفسه الحقيقة
المنطقية، وعلى غيره الفكر بهذه الحقيقة
والأسئلة كثيرة بدءاً من التساهلية إلى
الاستلابية مروراً بالإسلام السياسي. وعدم
الأصولية هو أن يرى الإنسان الآخر، هذا
الآخر المختلف الذي يرى للعالم من منظور
آخر. والإنسان ليس مطالباً بأن يسيروا هذا
الآخر لكن فقط أن يعترف به كقيمة، كوجهة
نظر أو كقيمة مختلفة وقضية نصر أبو زيد
فجرت الأصولية بشق صورها في المجتمع
المصري وخاصة مجتمع المثقفين:

أدين نصر أبو زيد
فأدين من أدانه



الفكر والخيالات

٣٣ أوفيليا: النساء والجنون ومسئوليات النقد الأنثوي، إيلين شوالتر - ترجمة،
عبد المقصود عبد الكريم. ٣٤ ما بين حركة تحرير المرأة وحركة التمركز
حول الأنثى: رؤية معرفية، عبد الوهاب المسيري ٦٨ جمعيات حقوق
الإنسان النسائية بأمريكا اللاتينية، ماري إلير اكوستا - ترجمة،
سيد عبد الخالق. ٧١ حديث العورة وامتناع الوعي، رينب العسال.



ربما كانت السمة الأساسية لزمئتنا الحاضر، تتمثل في تدمير المقدسات، التي تأسست في حقب وعصور سابقة، ثم أصبحت ضمن مكونات الحضارة الإنسانية بمرور الوقت، وهذه المقدسات لا تتعلق بالمعتقد الديني فقط، وإنما تشمل تقسيم العمل داخل المجتمع الإنساني، والعلاقة بين بني المجتمع المتعددة، والطبوس الاجتماعية بداية من التكوين والميلاد وحتى الموت أو الآخرة، وكيفية إدارة هذه المجتمعات وبواسطة من.

هناك مراجعة شاملة لكل هذا، تبدأ بإعادة كتابة التاريخ، وإعادة تفسيره، بقيادة فئات وشرائح وأجناس، كانت مهمشة طوال هذا التاريخ، ولأنه لا يمكن إنجاز كل هذا، بغير هدم شبكة كاملة من القيم، وبغير مشاركة أولئك المهشمين في إدارة المجتمع، وبغير إحلال مفاهيم جديدة تخص: الوطن - العشيرة - العائلة - الأسرة - الفرد - الأخلاق - الفن... لكل هذا كانت الثورات المتتالية لتحرير العبيد والعمال والتي لا يمكننا الجزم بتأجيلها في أركان الأرض، وإن كان من الممكن أن نجزم

من لوحة للفنان عز الدين نجيب



الأنثوية

الأول من القرن العشرين، ووجدن أنفسهن -
فى نهاية المطاف - فى وضع أدنى من تسام
«المخادع» فى الجانب الرأسمالى من العالم.

ونقول ثورة لأن حركة الأنثوية المعاصرة، لا
تسمى نحو تحسين شروط حياة النساء، وإنما
قلب هذه الشروط كلية، فى ظل مفاهيم جديدة
وثورية، بداية من تخطى العائلة وحتى تخطى
التكوين الأصغر والذى يؤيد وضع المرأة فى ذلك
الركن من المجتمع وهو الأسرة.

لهذا تجد الآن خصوم هذه الحركة يرتدون
مئات البسملين إلى الخلف ويكون العائلة التى
«انهزت»، والأسرة التى فى طريقها للانتهاء،
لصالح «فريق» جديد يتكون من أفراد لهم نفس
الحقوق، وستكون «العلاقة» المبنية على التكافؤ
هى الرابط بينهم، وليست مجموعة من
المقدسات التى لا تقبل سوى الإذعان، بينما
سيمود الذكر مجرد فرد فى الفريق الجديد.

لن يكون هناك مكان للأنثى / الذكر يموت
«ويُحطّ» جثمانه ليصبح رمزاً لإرهاب القادمين
وضمانة لخضوعهم، لهذا فإن الأدبيات الأنثوية
الجديدة، لا تحاول تأكيد مكانة المرأة «الهامة»

بوجود عقد اجتماعى جديد، يبدو متكاملًا وعادلاً
من وجهة نظر «رجل»، ما قبل حركات حقوق
الإنسان الراديكالية الجديدة.

لقد تعاملت هذه الثورات من خلال فلسفاتها
- التى تشبه إلى حد بعيد الكتب الدينية - مع
الإنسان باعتباره جنساً واحداً يقود السفينة (وهو
فى المادة الذكر) ولا بأس بالمشاركة المحدودة
لربيس الخدم (امرأة فى العادة) وكذلك جماهير
البحارة (الشغيلة الأجراء).

لهذا لم يعد السؤال الذى يواجه الخدم
والبحارة هو البحث عن بديل لكل مقدس
يتهاوى، وإنما البحث عن مقدس آخر لهدمه،
لقد هدمت حضارة ما بعد العداثة الإله الكبير
المفرد الذكر الذى يوزع الرحمة والعذاب على
عبيده وإمائه وأتباعه، ويضع فى سفينته
الناجية «من كل زوجين اثنين» لأن إنسان هذا
الزمان أصبح - فقط - فرداً واحداً.

«والأنثوية» (Feminism) هى التى تقود
الآن آخر ثورات الإنسان الكبرى، خاصة بعد أن
تجاوزت الثورة السابقة (الماركسية) والتى
راهنّت عليها جموع النساء الثورات فى النصف

فى المجتمع، وإقناع الذكر بتهافت تصوراتهِ عن الأنثى، والى وثقها فى الكتب الدينية والأدب والفن والموروث الشعبى، بل إن هذه الأدبيات تشرع بالفعل فى إعادة قراءة التاريخ، وإنزال الذكر عنوة من منصة القيادة.

وكل حركة هناك أجنحة عديدة لهذه الحركة، منها المتطرف والمعتدل والمحافظ، المتطرفات يعملن على أن يكون الذكر هو «الساحرة الشريرة»، بعد أن يُلغى حيويته الجنسية (انتقاماً لما فعله أسلافه الذكور بالإناث) والمعتدلات ينظرن إلى ضمان حقوق للأنثى مساوية تماماً لحقوق الذكر فى كافة المجالات، وتكون هذه الحقوق، ضمن مواد القوانين المكتوبة والموثقة فى المجتمع. أما المحافظات فكل ما يسعين إليه هو تحسين الشروط التى تحكم حياة المرأة، وتحدد دورها الأبدى فى المجتمع، وصولاً إلى ترسيخ المساواة بعد أن تصبح قيمة اجتماعية يعترف بها أغلبية المجتمع، وبالتالي يسهل بعد ذلك تقنينها وحمايتها بقوة القانون.

وكل فريق من هؤلاء له أدبياته النظرية ودستوره العملى، وفى الشرق الإسلامى ما

زالت الأنثوية - بشكل عام - تسعى إلى الالتحاق بركب الجناح المحافظ، وذلك لأن الأسس التى ترتكز عليها الأنثوية مازالت غير مكتملة، وأولها إرساء أركان المجتمع المدنى، والخطوة الأولى فى ذلك فُصل الدين عن الدولة، وبالتالي، تحديث القوانين التى تتعلق بالنساء، حيث مازالت هذه القوانين تمثل مجتمعات وشرائع لم تعد موجودة فى الواقع.

ولعل أخطر ما يواجه الحركة فى مجتمعاتنا، اختلاط مفاهيم الوطنية والتحرر من الاستعمار، بوضع الذكر فى المجتمع، بحيث يعد الخروج على هذا الخليط توجهاً استعماريّاً تفرييقيّاً وأحياناً صهيونيّاً؛ بالإضافة إلى الترسانة التراثية الدينية، التى تجعل من وضع الأنثى المتدنى ركناً أساسياً من أركان الإيمان.

وفى هذا المحور الذى تقدمه «القاهرة، سوف يجد القارئ دراسات ومقالات تنتمى لمختلف الأجنحة فى حركة الأنثوية، وربما يقبى ما يمثل التيار المتطرف، وهو غياب لا يُلغى حضوره فى الواقع. ■

(التحرير)



أوفيليا

النساء والجنون

ومسئوليات النقد الأنثوي

إلين شوالتر

ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم

قا علفت، على سبيل الإهداء، ألقى أود اليوم أن أتحدث عن تلك القطعة من العمل التي تدعى أوفيليا، وسوف تكون عدد كلمتي.

هذه هي الكلمات التي يستهل بها جاك لاكان سيميوار التحليل النفسي عن هاملت في باريس في عام ١٩٥٩. لكن لاكان لم يكن عدد كلمته بالرغم من إرضائه للمرجو. إنه يواصل الحديث عن هاملت في إحدى وأربعين صفحة، وحين يذكر أوفيليا، لا تعدو أن تكون سوى ما يدعوه لاكان «موضوع

أوفيليا The object of Ophelia». لي موضوع الرغبة الذكورية عدد هاملت. إن كلمة أوفيليا، كما يؤكد لاكان، مشتقة من «O-Phallus» (أوه - للقضيب)، ويختصر دورها في الدراما في القيام برؤية التصوير الفسارجي لما نتوقع بأن لاكان، في ضوء أعماله الباكورة مع النساء اللذانيات، يعتمد على نحو مخيب للأمال بأنه القضيبي كدليل محتمل^(١) وحتى تلعب هذا الجزء بوضوح تصوب أوفيليا «أساسية»، كما يعترف لاكان، ولكن لأنها فقط، بتعبيره، «ترتبط إلى الأبد، لقرون، بصورة هاملت».

إن لعبة الطعم والتجديف Bait - and - switch (جذب التمنهك بالإعلان عن سلة رخصة ثم تضجبه على شراء سلة غالية) التي يلعبها لاكان مع أوفيليا مشكوك في دوافعها لكنها معقدة في النظر إليها في الطب النفسي والنصوص النقدية. إن أوفيليا، بالنسبة لمعلم نقاد شكسبير، شخصية ثانوية عديمة الأهمية في المسرحية، مؤثرة في صنعها وجولتها ولكنها أساساً مسوقة، بالطبع، فيما نقوله لنا عن هاملت. وبينما حاولت قارئات شكسبير أن يدافعن غالبا عن أوفيليا، إلا أن حتى للناقدة الأنثويات فطن هذا ببعض

الارتباك. وكما تعرف ألويت كولودني Annette Kolodny بصورته تدعو للرماء: «يرغم كل شيء، إنه صعب، نقول أن نطلب من الشاهد أن يركز على معاناة أوفيليا في مشهد بينما يكون مستغرقاً دائماً ومكباً عليه على هامش»^(٦).

إلا أن للقد الأثري حين يفتح لأوفيليا أن تحمل هاملت في مؤخرة المسرح، يأتي أيضاً إلى المعنة بالتضاي في مناقشة نظرية تشهد تقدماً مستمراً عن الروابط الثقافية بين الأثوية والنشاط الجنسي للأثلي، والجنون، والتفويض. ومع أن النقد يهمل أوفيليا، إلا أنها ربما تكون البطة التي تصور ويستشهد بها أكثر من سواها من بطلات شكسبير. إن حضورها كموضوع في الأدب، والكتابة الصامتة، والرسم، من ريدون Redon الذي يرسم غرقها، إلى بوب ديان Bob Dylan الذي يضمها على Desolation Row، إلى كانون ميلز Cannon Mills الذي أطلق اسمها على نض من للرحلات الزميرية، يتناسب ككثيراً مع غيابها عن النصوص للقد التكسبورية. لماذا أصبحت نموذجاً قوياً واستحوكاً في ثقافتنا المولودجية؟ إن هاملت بقدر ما يصف أوفيليا بـ «المرأة»، والمثاقفة، بقدر ما يستبدل رؤية أولودجية للأثوية برؤية شخصية، لها مثل النساء حياء، وهل جلونها مثل استنهاض النساء في المجتمع مثلما هو الحال في التراجيديا؟ بالإضافة إلى ذلك، حيث أن لريتس يصف أوفيليا بأنها «وثيقة في الجنون، فهل تمثل الطراز الحصري للجناني المرأة بوصفها جنوناً أم الجنون بوصفه امرأة؟ وأخيراً، كيف يجب على النقد الأثري أن يمثل أوفيليا في خطابه الخاص؟ ما مسئوليتنا تجاهها بوصفها شخصية بوصفها امرأة؟

لقد قدمت الناقشات الأثويات استجابات متنوعة لهذه الأسئلة أكدت بعضهم أن علينا أن نمثل أوفيليا كما يمثل صام زويلا، أي أن علينا أن نكون هوراشيورا، أن نذكرها في هذا العالم القاسي ونذكر قضيتها المشفكة على نحر صمويل. إن كارول نيلي Carol Neely، مثلاً، تصف الدفاع - متحدة عن أوفيليا - بأنه دورا العنقوي، وتكتب: «بوصلي نالقة أثورية، على أن أحكي، قصة أوفيليا»^(٧) ولكن ماذا تعني بقصة أوفيليا؟ قصة حلوها؟

قصة تخفيها على أدي أفيها، وأخوها، وجيبيها، والسحكة، والسحمة؟ قصة نالقا وتهتمشها بواسطة نقاد شكسبير من التفكير؟ للتخيل ماضي أوفيليا، لا يقدم شكسبير لنا سوى لتقيل جداً من السرطانات. إنها لا تظهر في المسرحية إلا في خمسة مفاهد من بين عشرين مشهداً؛ ولا تعرف قصة حبها لهاملت فيما يسبق أحداث المسرحية إلا ببعض الارتدادات Flashbacks المكسوة. يتم التقطيل من شأن مأساتها في المسرحية، إنها على عكس هاملت، لا تصارع لاختيارات أو بدائل أخلاقية. هكذا تخلص نالقة أثورية أخرى من لي إدواردز Lee Edwards إلى أن من المستحيل إعادة بناء سيرة حياة أوفيليا من النص؛ «نستطيع أن نخفي قصة هاملت بدون أوفيليا، لكن أوفيليا بدون هاملت لا قصة لها بكل معنى الكلمة»^(٨).

ولذا نتوصلنا عن النظرية الأثورية الأمريكية إلى الفرنسية، فريما تؤكد أوفيليا استحالة تمثيل الأثوية في الخطاب التطوريكي إلا كجنون، أو تفكك، أو موعة، أو صمت. في اللغة الفرنسية التطوريكية النظرية وفي الرمزية، تبقى على جانب السلب، والغياب، والحرز. إن أوفيليا، بالمقارنة مع هاملت، هي بالتأكيد مخلوق العوز. إنها تقول له في مشهد صيدية للفران Mouse trap «بدي أفكار في لا شيء، ولكنه يلوي كلماتها بقصة»:

هاملت: ما أجمل فكرة أن يرقد المرء بين سيقان الحذاري
أوفيليا: ماذا يا مولاي؟
هاملت: لا شيء.

(التصل الثالث، المشهد الثاني ١١٧ - ١١٩)

كانت كلمة «لا شيء» nothing، في العامية الإيزابدية، تطلق على العنصر الجنسي للأثلي، كما في صلب كشهر من أجل لا شيء Much Ado About Nothing ومن ثم فإن «لا شيء» بالنسبة لهاملت هو أن يرقد بين سيقان الحذاري، لأن الأصنام الجنسية للنساء في النظام البصري للتمثيل والأرضية، «تفعل الهلع من ألا يوجد شيء يري»^(٩). بتعبير السحلة النفسية لوس إريهرى Luce Irigaray، حين نون أوفيليا تقول جرارد إن

«كلها لا شيء»، مجرد «استخدام مشوه». وهكذا فإن كلام أوفيليا يمثل الهلع من ألا يوجد شيء يقال بالشروط العامة التي تحددها السحكة. وتجريد قصة أوفيليا من التفكير، والنشاط الجنسي، واللقا، تصبح قصة الزفير، الدائرة المفرغة أو لغز الأخلاق الأثوري، سحر للشباب الجنسي الأثوري الذي على التأويل الأثوري أن يكشف معناه^(١٠).

ثمة مقاربة ثالثة لقراءة قصة أوفيليا بوصفها معنى استعارياً في التراجيديا، قصة هاملت المكسوبة. وفي هذه القراءة مثل أوفيليا الشاعر القوية التي اعتقد الإيزابيون والفرويديون أنها نسوية وغير رجولية. يقول «حين تكف هذه اللعوزة» سيدن المرأة - بمعنى أن الجزء الأثوري المفقود من طبيعته سيدن. إن استمزاز هاملت من السلبية الأثورية في نفسه، طبقاً لرأي داليد لفرانز Levenez في مقال مهم بطوان «المرأة في هاملت»، يجرم إلى تحول صنيف عند النساء، وإلى سلوكه الرجشي تجاه أوفيليا ويرى لفرانز، من ثم، أن انتحار أوفيليا يصبح «صورة مصغرة لعالم عقاب الذكر للأثلي، لأن «المرأة» تمسك كل ما ينكره الرجل المالك»^(١١).

ربما كانت الحساسية الماطفة لهاملت، التي يمكن تمثيلها بسهولة بوصفها أثورية في السلب في أنه دور البطل الذكري الوحيد في أعمال شكسبير الذي لبعته نساء بصورة منتظمة، وبصورة تقديبة منذ سارا بران إلى ديان فيفورا في أحدث إنتاج لفرجه جوزيف باب Papp. يتأمل لويولد بلوم، في هويليس، هذا التقيد، مستغرقاً في دور هاملت الذي تلعبه البطلة منذ باندالم بالمر: «ذكر متكرر. ربما كان امرأة؟ لماذا لتحدث أوفيليا»^(١٢).

ومع أن هذه المقاربات كلها تتجمع بالتكوير مما يجعلها مقبولة إلا أن كلاً يطرح مشاكل نقدية أيضاً. أن نحرر أوفيليا من النص، أو أن نجعل منها مركزاً تراجيدياً، يعني أن نعيد صياغتها لتلائم أهدافنا الخاصة؛ أن نجعلها تتلاشى إلى رمية أثورية للغياب يعني أن نصادق على هامشيتها الخاصة؛ أن نجعل منها أثوما anima للجزء الأثوري من شخصية الذكر هاملت يعني أن نقصها إلى استعارة لغوية تكرية. بدلاً من

الأنثوية

الفاسقة والألفاظ الفاجرة التي تنطق بها أوفيليا المجنونة، مع أنها تجعلها تنفذ إلى مجال من الفجوة مختلف شاملاً، عما يتاح لها كابتنة مطيعة، تبدو أحد الأشكال المقررة لتؤكد ذاتها كامرأة؛ وقد تلاها مرثيا سريماً كما لو كان عقاباً^(١٥).

إن الفرق أيضاً ارتبط بالأنثوية، بميوعة الأنثى مقابل جفاف الذكر. في مناقشة «عقدة أوفيليا» وتقتضي جاستون بأشلال الفيلوسوفولوجي الارتباطات الرمزية بين النساء، والماء، والسموت. إنه يرى أن الفرق يصبح لقوت الأنثى الحقيقي في دراما الأدب والجنسية، إنه غمر جميل وخضوع في العصر الأثري. إن لقاء هو الرمز العنصري العميق للمرأة السائلة التي تغرق عيولها في الدموع بسهولة، كما أن جسدها مخزن للدم، وسائل السلي الدائال الذي يحيط للجنين في الرحم، واللين. ويسهم رجل، مثل أرتيس، هذا الانتصار الأثري بالترصص إلى الأنثى في نفسه، وباستسلام مؤقت لميوعة الفاسقة - أي، ميوعة - ويصبح رجلاً من جديد حين يهبط مرة أخرى. حين تتوقف ميوعة^(١٦).

إن شركاء أوفيليا ومظهرها، على المستوى الأكاديمي، من سمات المرض الذي كان الإيزابيليين وشخصونه «ملغوليا الحب الأثري»، أو جنون المغنى erotomania. وقد صارت المغوليا مرضاً سائداً بين للشبان، خاصة في لندن، منذ حوالي عام ١٥٨٠، وهامت ذلك نموذج أسيل للبلل المغول. إلا أن لتشار للمغوليا مركبة بالمعبرة الفكرية والتخيلية، تغطي النساء على نحو شديداً. وبدلاً من ذلك تم النظر إلى مغوليا للنساء بوصفها ذات أصول بيزولوجية وعاطفية^(١٧).

على المسرح، قدم جون أوفيليا، بوصفه نتيجة متوقعة لجنون العشق. ومنذ عام ١٦٦٠، حين ظهرت النساء للتمثيل الأولى على المسارح العامة، حتى بدايات القرن الثامن عشر، كانت الممثلات اللاتي لعبن دور أوفيليا يتم الاحتفاء بهن أكثر من الأخريات هن اللاتي صدقت الإضاعة عن خيبة آمالهن في الحب. وكان أعظم احتفال من نصيب سوزان مونتوروت Susan Mountfort، وهي ممثلة سابقة في Lincoln's Inn Fields، وقد أصيبت بالجنون بعد أن خالها عشيقها، وذات

بدا، بالأسية لأجوال عديدة من نقاد شكسبير أن دورها في المسرحية iconographic أساساً. إن المعاني الرمزية لأوفيليا، عبارة على ذلك، لفثوة بصورة خاصة. وبينما الجنون بالأسية لها ممتد ميتافيزيقي، مرتبط بالثقافة، فإنه بالنسبة لأوفيليا تحتاج جسد الأنثى وطبيعة الأنثى، ربما أنثى أشكال الطبيعة. كانت تغالط جون الأنثى محددة بدقة على خشبة المسرح الإيزابيلي. ترتدى أوفيليا ثياباً بيضاء، لثوب لفسها بـ «أكاليل شريفة» من الأزهر البرية، وتحتل، طبقاً لقواعد إخراج الكاروان، «الردى» على خشبة المسرح، «ثاملة» تنب على صود و «شعرا أسفل الخشاء». إن أحاديها تتميز باستمارات مفرطة، وتذاهب غنائية حرة، ومجازات جنسية متفجرة^(١٨). إنها تغني مولويل كشبيبة ولدعة، وتغني حوائها غراً.

إن هذه التقاليد كلها تعمل رسائل خاصة عن الأنثوية وللشواطئ الجنسي. إن بومان أوفيليا للقدري الفارغ يتباين مع زى هاملت القدرسي، «ملايسه السرداء للوقورة». إن زهورها ترحي بالصورة للزوجة المتفاندة للشواطئ الجنسي الأثري بوصفه تفكاً وترباً فلسفاً، إنها «ملكة» الرعوى التي تنفذ بكارها رمزياً حين تزور زهورها وأشباهها البرية. إن «الأكاليل الذهبية» و «الغلاب الأرجوانية» الطويلة، المتضخمة التي ترتديها في طريقها إلى الموت تدمر من نشاط جنسي بذو ومخالف لم تستطع مريئة جرترود الشفاعة بالعب أن تصحب تماماً^(١٩). إن الإخراج المسرحي في الدراما الإيزابيلية والفيلوفية يدل حين تدخل المرأة بشعر أشعث على أنها إما أن تكون مجنونة أو متضخمة لاحتصاب جنسي؛ إن شعورها المضطرب، خروجها على اللقاقة، يوحى بالجنون في كل حالة^(٢٠). إن الأغاني

ذلك أود أن لفتت أن أوفيليا قصتها الخاصة التي يمكن للقد الأثري أن يربوها؛ ليست قصة حياتها، أو قصة حبها، أو قصة لاكان، لكنها بالأحرى تاريخ متخيلة. إن هذا المقال يحاول الجمع بين مسائل للتكبير الأنثوي الفرنسي «الأنثوية» والمطابقات الإمبريقية للبحث الأمريكي التاريخي والنفدي؛ للربط بين النظرية الفرنسية والبراعة اليانكية yankee الأمريكية^(٢١).

باستغناء صورة أوفيليا في الرسم الإيزابيلي والفرنسي وفي التصوير والمطب للنفس والأدب، وفي الإنتاج المسرحي أيضاً، ساهبن أولاً الروابط التشبيلية بين جون الأنثى وللشواطئ الجنسي للأنثى. ثانياً، أود أن أربح التأثير المتبادل بين نظرية الطب النفسي والتصنيف الثقافي. إننا نستطيع، كما لاحظ أحد مؤرخي الطب، أن نقدم مختصر جدول الأنثى بعرض الرسوم التوضيحية لأوفيليا طبقاً للسلسلة الزمني، وذلك لأن الرسم التوضيحية لأوفيليا لعبت دوراً أساسياً في البقاء النظري لجنون الأنثى^(٢٢). أخيراً، أود أن أربح بأن التراجمة الأنثوية لأوفيليا تنشأ عن حرية المعلقة بقدر ما تنشأ عن تأويل الناقدة^(٢٣). وحين بدأ تشيول أنوار مجلات شكسبير بواسطة النساء بدلاً من الأولاد، خلق مختصر جسد الأنثى وصوت الأنثى، بعيداً تماماً عن التأويل النفسي، مسعان جديدة وتوترات مدمرة في هذه الأكرار، وربما كان هذا أكثر أهمية في حالة أوفيليا. ويتأمل تاريخ أوفيليا على خشبة المسرح أو بعيداً عنها، سأوضح الخلاف بين تشيول الذكر وتغول الأنثى لأوفيليا، ودررات التكتب النفدي والإصلاح الأنثوي الذي يمثل النقد الأثري المعاصر أحدث مراحله بالبدء من هذه المخططات من التاريخ الثقافي، وبدل الانطلاق من شبكة نظرية الأدب، أمل أن أنوصل إلى النتائج بعلم أكبر لمسؤوليات النقد الأثري، وإلى منظور جديد لأوفيليا أيضاً.

أشارت بريجيت ليويلز Bridget Lyons إلى «أن أوفيليا» من بين كل شخصيات هاملت، هي الأكثر حضوراً بلغة السعاني الرمزية باستمرار^(٢٤). إن سلوكها، ومظهرها، ولواماتها، وثيابها، ودماعاتها Props (كل ما يستحان به في الإخراج المسرحي)، مشحونة بمفردى شعاري، وقد

أولاً في عام ١٧٢٠ هربت من حارسها، وانضمت إلى المسرح، وبضغط مثل أوفيليا للمساء كان عليها أن تدخل مشهد جنونها، «طلعت إلى الأمام في مكانها... بحزن برية وحركة مضطربة» (١٨). وكما كتب أحد معاصريها، «كانت في الحقيقة أوفيليا ذاتها، بدرجة أنهملت الممثلين مثلما أنهلت الجمهور. لقد صنعت الطبيعة هذه المحاولة الأخيرة، إن قرأها الحيوية خلتها وماتت بعد ذلك مباشرة» (١٩). إن الفروقات المسرحية عززت اعتقاد ذلك العصر في أن جنون الأنثى جزء من طبيعة الأنثى، إكراه مظهلة على أدله أقل مما توضحه امرأة مضطربة في أداء مفاعرها.

إن احتمالات التدمير أو العنف في مشهد الجنون حذفت تقريباً من على المسرح في القرن الثامن عشر. وكانت التورالب الأغسطسية Augustan المتأخرة لمخفوليا حب الأنثى لسفاه عاطفية تنقل من شأن قوة النشاط الجنسي للأنثى، ويحصل من جنون المرأة حباً بارعاً لإحسان الذكر. إن مملكات، من أمثال مزل لسجنهم Lessing-ham في ١٧٧٢ وماري برادون Bolton في ١٨١١، لمعن دور أوفيليا بهذا الأسلوب المتحشم، وأصمحن على الصور المألوفة للشرب الأبيض، والفقر المحلول، والزهو البهري للتصوير عن خيل أنثى مهتبه، ويتأاسب إلى حد بعيد مع الإنتاج للتصوير، ويصاحبه مع وصف صموئيل جرانسون لأوفيليا بأنها شابة، جميلة، ربعة، وغير مؤذنة، حتى ممز سويلز Siddons في ١٧٨٥ لعبت مشهد الجنون بقرار كلاسيكي فخيم. ولعبت الحقيقة، أدت الاعتراضات الأغسطسية، في معظم الأوقات، على طوط لغة أوفيليا وسلوكها وعدم احتشامها إلى فرض الرقابة على ذلك الجزء. بصورة مستمرة تم حذف المنظر لتي تنطق بها، وأسد الدور إلى مطربة بدلاً من إصداه إلى معلقة، مما جعل أسلوب التمثيل موسيقياً بدل أن يكون بصرياً أو لغوياً.

وبينما كان الإنكار هو الاستجابة الأغسطسية للجنون، كانت الاستجابة الرومانسية هي الاعتقاد (٢٠). تتقال صورة السراة للصنوة الأدب للرومانسي، من الروائيين القسوطيين إلى ريزورث

وسكوت Scott في لصوص من قبيل The Thorn، و The Heart of Midlothian، حيث كبتى عرضة للاعتداء الجنسي، والصمران، والطرف الحامفي المشهور. إن الفنانين الرومانسيين من أمثال توماس باركر وجورج شولدر رسوا Crazy Kates و Crazy Anns مجهورات بصورة تثير الشفقة، وبينما Medicate، «لهتري فسوسيلي نكاد تكون ممسومة بصورة شيطانية، بقيمة المعاصرة الرومانسية.

بدأ الإحياء الرومانسي لأوفيليا، في المسرح الفكسبوري، في فرنسا وليس في إنجلترا. وحين ظهر تشارلز كيمبل للسرة الأولى في باريس في دور هاملت مع فرقة إنجليزية عام ١٨٢٧، قامت بدور أوفيليا فداء ليرلندية ساجدة تدعى هاريت سمسون Harriet Smithson. وقد استخدمت سمسون قدرتها لليلة في الميم mime لتمثيل بحركات جسدية لتصور بهاميات دقيقة حالة تشوش ذهن أوفيليا (٢١). دخلت، في مشهد الجنون، بخمار طويل أسود، مرسية بالصورة المعيارية للسرة الجنسي الأنثوي، الزواية للرقبة، مع خصل من اللؤلؤ مطرعة في شعرها. وبينما كانت تلقي نثرت خمارها على الأرض، ونثرت الزهور فوقه على شكل صليب، كما لو كانت تعفر قبر أبيها، وجسدت قبراً، قطعة من الحركة المسرحية بقيت راجحة بقية القرن.

دخلت الجماعية للفرنسية. تذكر دوماس «كانت السرة الأولى التي أرى فيها للفعالات حقيقية على المسرح، مانحة الحياة لرجال ولسام من لحم ودم» (٢٢). وكان بين الجماعية في الليلة الأولى شاب في الثالثة والعشرين يدعى هيكتور برليوز. وقع مريضاً في الحب، وفي الفهسية تزوج من هاريت سمسون رغم المعارضة الصعرة من جانب أسرته. وظهرت صورتها بوصفها أوفيليا المجترنة في الطباعة الشعبية وعرضت على المكشبات وتوافقت محلات الصور. وقالت «أنا أنقأت ثيابها، وشاعت تصريحا "la folle"، المكونة من «خمار أسود مع خصل من اللؤلؤ متناخلة بطريقة رائحة، في الشعر، في أوساط الحب الباريسية، تطلعا إلى شيء جديد دالماً».

ومع أن سمسون لم تثل أبداً دور أوفيليا على المسرح الإنجليزي، إلا أن أداءها البصري القوي أثر سريفاً على الإنتاج الإنجليزي بدوره، وأصبحت أوفيليا الرومانسية. فاة صغيرة مثقاة عاطفياً على نحو محسوس إلى الجنون بصورة فائقة. أصبحت بحق أسلوب التمثيل الدولي الشائع على مدى ١٥٠ عاماً تالية، من هيلنه مارجسكا Helena Modjeska في بولندا في ١٨٧١، إلى جون سمومز Jean Simmons ذات اللمانية عشر ربيعاً في فيلم لورانس أوليفيه Olivier في ١٩٤٨.

وبينما كان هاملت الرومانسي، في عارة كيرليدج الشهيرة، يفكر كثيراً، ويتعق به «رجاسة القدرة التأميلية، وذهن نشط، كانت أوفيليا الرومانسية فاة تشعر كثيراً وتفرق في المشاعر. وقد بدأ أن الفقاد الرومانسيين شعروا بأنه كلما قل الكلام عن أوفيليا كان ذلك أفضل، أنهم لن تنظر إليها. إن هارليت Hazlitt، على سبيل المثال، بصمت لإدعاء «وأصف إلهام بأنها «شخصية مؤثرة على نحو رائع للغاية غالباً مما يجعل لشره يمتن النظر فيها» (٢٣). بينما يمثل الأغسطسيون أوفيليا موسيقياً، بحراما الرومانسيون إلى أثر في objet d'art، كما لو كانوا يسمعون حرفياً برمزة كلونيس «مكتوبة أوفيليا» حول بينها وبين نفسها وعقلها السدود» الذي بدوره تكون صوراً.

إن أداء سمسون يستمد بأفضل ما يكون في مجموعة من الصور رسمها ديلاكروا بين عام ١٨٣٠ وهام ١٨٥٠، وتظهر احتمالاً رومانسياً قوياً بالعلاقة بين النشاط الجنسي الأنثوي والجنون (٢٤). وأكسر لوحات ديلاكروا لإدعاء وتأثير لوحة موت أوفيليا la mort d'ophélie التي رسمها في عام ١٨٤٣، وهي الأولى من ثلاث دراسات إن للتاريخ الشهواني في التربة، وأوفيليا نصف معلقة في أثار الماء بينما ثيابها تذلق عن جسدها، استبق اللغة الشرقية في المهوريا كما درسها جون مارتن شاركر Charcot ولاملازمة، بما فيها جانيت وفريود. إن اعتماد ديلاكروا بأوفيليا الخفيفة تكرر أيضاً لدرجة الاستحوا في الرسم في أواخر القرن التاسع عشر. وقد رسمها قبل الروائيين pre Raphaelites الإنجليزي مرسات ومرات،

الإنشوية

مفنايرن الغرق كما وصفته المسرحية نقده دون أن تؤثر فيهم صورة ممثلة أو تمثيل قدراتهم الفخالية.

في عرض الأكاديمية الملكية في عام ١٨٥٢، أظهر مخلوقة متنبئة على هيئة طفلة شابة على منخل أرنل هيويز Hughes - نوع من أنواع أوفيليا فيكتور بل Tinker Bell Ophelia - في عباءة بيضاء رفيقة، تظهر جالسة على جذع شجرة بالقرب من مجرى مائي، والتأثير للعالم خافت، مخففر إلى التعديد الجنسي، وغالط، مع أن القتل في شعرها يشبه ناهما من اللؤلؤ. إن وضع هيويز للأوتية في شكل طفلة يجاوز الاستشهاد للسبحي كعقب مزينة من القرة بوضع لوحة عظيمة لأوفيليا رسمها جون ابترت ميلوس Millais في المرض ذاته. ويبدأ أوفيليا ميلوس ذات لفتة حسية غلما هي ضحية، إلا أن اللعان لا الموضوع هو ما يبدو المشهد. إن تقسيم المساحة بين أوفيليا والتفاصيل الطبيعية، وهو تقسيم سعى إليه ميلوس بتأثيره يحيلها إلى موضوع يصبر مرة أخرى؛ وكان سطح اللوحة صلباً، ومنظورها مسطحة على نحو غريب، وصورتها برأفاً مما جعلها متناقضة بقسوة مع صوت المرأة.

في أواخر القرن التاسع عشر. أولاً، كان مراقبو المصحات العقلية اللينكسورية، أيضاً من المحمسين لشكسبير، الذي صور في مسرحياته نماذج من الاضطراب العقلي يمكن أن تطبق في ممارستهم الكلينيكية. كانت دراسة حالة أوفيليا دراسة بدت مفيدة على نحو خاص كتطبيق على الهستيريا أو الانهيار العقلي في السرافقة، وهي فترة الغلب الجنسي الذي اعتبره اللينكسوريون من الصفاخر التي تقيم بالصحة العقلية للنساء. وكما لاحظ دكتور جون تشارلز بكنيل Buck-nill، رئيس الزايلة البكولوجية الطبية، في عام ١٨٥٩، فإن أوفيليا نوع حقيقي من فصيل من الحالات التي ليست غير شائعة على أية حال. إن أي طبيب نفسي متوسط الخبرة لابد أن يكون قد رأى أوفيليا مرات عديدة. إنها نسخة من الطبيعة، على غرار المدرسة قبل الروفيلية^(٢٦). ولقد معه في الرأي دكتور جون كوني Comolty، المدير الشهير لمسة هانويل Hanwell، الذي أسس لجنة تسمى لجمال سترافورد Stratford أملاً

welch Diamond، الذي التقط صوراً فوتوجرافية لمرضاة من الإنث في مصحة سوري Surrey وفي بيت لحم Bethlehem. وكان ديلومد متأثراً إلى حد بعيد، في الأوضاع التي التقط فيها صور الإنث، بالمناذج الأدبية والبصرية. إن صورة التي التقطها للنساء المستودعات، سواء أثناء الصلاة أو مزيونة بأكاليل أوفيليا، استخدمت للاستدلاله في العصر الفوتوكروى برصفاها (صور) مجرة في المجلات الشهية^(٢٧).

كان الواقع، والطب النفسي، والأعراق للتعديلية أكثر تشويهاً في التسجيلات الفوتوجرافية لحالات الهستيريا، تلك التسجيلات التي قام بها جون مارتن شاركو في سبعينيات القرن الثامن عشر. وكان شاركو أول إنكليزي يجسز استوديو فوتوجرافي تجهز كاملاً في مستشفى La Salpetriere بباريس لتسجيل أداء نجومه الهستيريات سارت عبادة شاركو، كما قال، (مسرحاً حياً، إبتالولوجيا الأوتية) إن مرضاه من النساء دُرن على أدوارهن أمام الكاميرا، ووجهن أحياناً، تحت تأثير التويم Hypno- eis، لتعطي بطلات من شكسبير. ومن بينهم فتاة في الخامسة عشرة تدعى أوجوستين صورت في حفلات مطبوعة بعنوان Io-onographies في كل أوضاع الهستيريا الكبدية La gerande hysérie إن. أوجوستين بسبب القوس شغلي الأبيض وخصلات شعرها المنسابة تشبه كليدا إنتاج أوفيليا كأميرة وممثلة وكان منتشر على نطاق واسع^(٢٨).

ولكن إذا كانت المرأة اللينكسورية المجلونة تعال صامتة من صور الرجال، وشغل دور مسرح الرجال وأخرجه، فإنها تظل بصورة مختلفة تماماً في المراجحة الأوتية لأوفيليا، تلك المراجعة التي استلهاها مغللات فيكتوريات قويات ومحررات على نحو جديد، وتناقض شكسبير من النساء إتهن في محاولاتهم للدفاع عن أوفيليا ابتكروا قصة لرسمها من خبراتهم الخاصة، وأرجاعين، ورغباهن.

ورما كانت مراجعة ماري كورن كلارك Clarke بعنوان سبلاط شكسبير والمنشورة عام ١٨٥٢ أشهر المراجحات الأوتية الفوتوكروية لقصة أوفيليا. وعلى عكس

قومياً. وقد لاحظ في دراسة عن هاملت في عام ١٨٦٢ أنه حتى الزائر للمصابر المؤسسات العقلية يمكن أن يتحرف على أوفيليا في الطاهر: «الممر الصغير ذاته، الجمال للشاحب ذاته، الفباب الغريبة لفتها والأغنية المضطربة^(٢٩).» وقد وضعت المراجع الطبية مناقشاتها لحالات المرض من الإنث باستكشافات عذرى يشهن أوفيليا.

لكن كوني وضع أيضاً أن صور أوفيليا الرقيقة التي سادت المسرح الفوتوكرو كانت لا تشبه ضاماً للنساء اللاتي أصبحن أغلبية نزلاء المصحات الفوتوكروية العامة، أظن «بقصرن أن تعطي دور فتاة مجلونة سهل، وأنه يحتاج بالأساس إلى بعض الغناء وبعض الفرجعة. إن لكياسة المعتادة، والرجل تجزئي في الاضطراب العقلي، من الأشياء المجردة بالشهادة... إن ممثلة، تطمح إلى أكثر من التقليد الزدني، ربما تجد أن تأمل مثل هذه الحالات دراسة ليست عديمة الجدوى^(٣٠).

ولكن حين قالت إن كيري Ellen Ter-ry تحدثت كوني، وذهبت إلى مصحة لتلاحظ نساء مجلونات في الواقع، وجدتهن «مسرحيات جداً بدرجة تجعلها لا تطمح شبيهاً^(٣١).» وذلك لأن صورة أوفيليا الرومانسية بدلت تتخلل الواقع، وتعدد أسلوباً لنساء شابات مجلونات سعى إلى التحير عن محبتهم وترسولها. وحين لم نشأ النساء أنفسهن أن يأخذن أوضاعاً تشبه أوفيليا، فرض عليهن مشرقو الصحة، مسلمين بتكولوجيا جديدة في التصوير الفوتوجرافي، فباب أوفيليا وإلهاماتها ودينامياتها وتصوراتها. في إنجلترا، استخدمت الكاميرا في عمل المصحات في خمسينيات القرن التاسع عشر على يد دكتور هيرج ويثل ديلومد Hugh

الدراسات الفيكترية الأخرى عن الشخصيات الأدبية في مسرحيات شكسبير، تلك الدراسات الأخلاقية والعلمية كانت دراسة كلارك موجهة بصورة خاصة إلى الظلم الواقع على النساء، خاصة المعمار الجسدي المزوج. في فصل عن أوفيليا بعنوان «وردة الأسنود»، تسمى كلارك كيف تركت أوفيليا الطفلة في رعاية زوجين سروريين حين استدهى بولونيوس أولاد أوفيليا إلى القصر في باريس، ونشأت في كوخ مع أخت في الرضاة وأخ، جونا وويلف. يفسر أحد الفرسان جونا ويغدها، وتكتشف أوفيليا جسدي جونا وعطشها الملود ميكا، رلدين «بعضاوين، جامدين، صامتين، في ردة الكرخ المشوطة في منتصف الليل، إن أولف، وهو ولد جلف فقط، يحب تحديق الذئاب، وأكل الطيور المفردة، وتمزق بثلاث الورود، وهو تواق جدا لإعطاء أوفيليا الصغيرة ما يدعوه العناق المشعر. مرات عديدة دفعها أولف للارتواء وهي تكبر، نافرا منها ومجذبا إليها على نحو مأساوي، ذات مرة تهرب من العناق بعد أن تعثره بخصن من خصون الورود البورية، إلا أنه، مرة أخرى، يتسلل إلى غرفة نوما، في عداد بهيمي الحصول على العناق الذي وعد نفسه به، ولكن وهو يميل على جسم أوفيليا المرتفة ونغدها ظهور أمها الحقيقية من جديد.

تكتشف، بعد ذلك بطرات قليلة وقد عادت إلى القصر، جسد صديقة أخرى مشوكة، قتلت نفسها بعد أن اعتدى عليها الضفاد الشرير نفسه وهجرها، وما لا يثير اندمسة أن أوفيليا تنهار وتصاب بهمي في اندماغ. علة ذهنية راجعة في الحكاية الفيكترية. وتكتبها هالوس نوبية من غير تحت شجر الصنصاف حيث تنساب جادات ردى ولم يكن في تصديرات بولونيوس وليترس ما يضاف إلى هذا التاريخ عن صمنة الأثني الجنسية^(٣٢).

على المسرح الفيكترى، كانت إلى نير، بحياتها المصورة التي لا تخضع للعرف، هي التي فتحت الطريق في أوفيليا المعدة للتعليل للمصطلحات الأنثوية كدراسة سيكولوجية متماسكة في الهلع الجنسي، فناء تخاف من أبيها، ومن حبيبها، ومن المعاة ذالها. وكان ظهور نيرى للمرة الأولى في

دور أوفيليا من إنتاج هنرى إرنج في عام ١٨٧٨ علامة فارقة وطبقا لما قالته نافدة، كانت أوفيليا «مشهدا مغزعا لفداء عادية تصاب بالبالمة على نحو يدعو للأن تقيجة لألم ذهني مائل. كانت بلاغتها بدون حق أو غيظ، بدون إثارة أو نويات مخالفة»^(٣٣). وقد شجع «أدباء الشعرى والذهني، محلات أخريات على التمردد ضد تقاليد الخفاء والإتكاز المربطون بالذور.

كانت نيرى أولى من رفض تقاليد ارتداء أوفيليا للثوب الأبيض ذي البعد الرمزي لقد كان البياض بالنسبة للشعراء للفرنسيين، من أمثال رامبو وهوجو وموسيه وملازميه ولافلورج، جزيا من الرمزية الأنثوية المجرهية في أوفيليا، وقد وصفها بـ «أوفيليا المبهضاء» وقارنوها بزينة، أو سمها، أو تلج. إلا أن البياض جعلها أيضا صورة شفافة، غيابة تحدى أريان مزاج هاملت، وجعلها ذلك، في رأى الرمزيين من أمثال ملازميه. صفحة بيهام تكتب عليها أو فرقها مشيلة للذكر. ومع أن إرنج كان يستطيع منع نيرى من ارتداء الثوب الأسود في مشهد الجنون، صارخا، «يا إلهي، سيدتي، يجب أن يكون هناك شخص واحد فقط في هذه المسرحية يرتدى للثياب السوداء ألا وهو هاملت» (وكان إرنج، بالطبع، هو الذي يقيم بدور هاملت)، إلا أن محلات من أمثال جونا روبرت، وهيلن مود mood، ونورا دي سيلفا Silva، وفي روسيل فيرا كوميسارفسكا، اكتسبن تدريجيا الحق في تعزيز وجود أوفيليا بالإنها ثيابا سوداء كالتي يرتديها هاملت^(٣٤).

وبنهاية القرن، كان هناك خطاب ذكرى وآخر أنشئ عن أوفيليا. تحدث براخي A. C. Bradley عن للتراث الذكرى الفيكترى حين لاحظ في التراجيديا الشكسبيرية (١٩٠٦) أن «عددا كبيرا من القراء يقدرون بالغيظ تجاه أوفيليا» ويبدو أنهم لا يستطيعون أن يفسروا لها أنها لم تكن بطلة، (أما رأى الأنثوي المضاد فقد مثلت محلات في أعمال من قبيل دراسة هيلين فوسيه Helena Faucit من للشخصيات الأنثوية في أعمال شكسبير، أوفيليا الحقيقية بقم معلة لم تذكر اسمها (١٩١٤)، وتلك الأعمال التي أحدثت على ذلك «الشطوخ الصغير الثافه، في اللقد،

وأيدت فكرة امرأة قوية ذكية دمها تصجر قلوب الرجال»^(٣٥). وفي رسومات النساء، أيضا، في fin de siècle أما يميز المناخ الأدبي والتي في نهاية القرن التاسع عشر، رسمت أوفيليا بوصفها رمز الاستقامة الملهم وروما المقدس^(٣٦).

بوهما توضع مقالات ماري كودن كلارك، وفي مقالات شائعة ومؤثرة، موضع السخرية بوصفها مثالا للنفذ الساذج، فإن هذه الدراسات الفيكترية عن صبا محلات شكسبير حية، بالطبع، وجيدة بوصفها نقدا تحليليا نفسيا psychoanalytic، تحليل أسبابه الخاصة في الصراع الأدبي والتشويش للصابا، وأقول إن هذا لا يقلل من شأن اللقد التحليلي النفسي، لكنه يوحى بأن تأملات كلارك عن أوفيليا تأملات قبل فرويدية عن المصادر الصادرة للبرية الجنسية الأنثوي. أن التأويل الفرويدي لمصرحة هاملت ركز على البطل، ولكنه قدم الكثير لإضفاء البعد الجنسي على أوفيليا من جديد. وفي فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٠٠، وأرجع فرويد حيرة هاملت إلى عقدة أريديب، وطور أراست جونز، ورواير البريطاني الأول، هذا الرأى، مؤثرا على أداء جرن جيلجود John Gielgud وأليس جوسونيس Aleo Guinness في ثلاثينيات القرن العشرين، وفي النسخة الأخيرة من دراسة جونز، هاملت وأريديب، المنشورة عام ١٩٤٩، توصل إلى أن «أوفيليا شهوانية بصورة واضحة، ولم تكن بهذه الصورة على المسرح إلا نادرا، ربما «برية» ومطوعة، ولكنها على روى قام بجسدها»^(٣٧).

أدى هذا المرسوم الفرويدي إلى قراءات متطرفة في المسرح وفي اللقد من قبيل أن شكسبير يهدف أن يجعلنا نرى أوفيليا بوصفها امرأة خالصة، وأنها كانت تنام مع هاملت، روات ريبسكويست Rebecca West أن أوفيليا لم تكن باللبسة للعواش المشرقة عذراء على نحو صحيح ولم تكن عديدة، وهو رأى تعزوه إلى انتشار رسومات millais ولكنها بالأحرى امرأة شابة سبعة السمعة^(٣٨). ويذكر لورانس أوليفر، والذي قام برحلة خاصة لزيارة أراست جونز حين كان بعد هاملت في ثلاثينيات القرن العشرين، ويذكر أن أحد أسلافه كمحور فرقة قال ردا على السؤال عنهم، «هل تام هاملت مع أوفيليا؟»، «في خرقتي، دائما».

الإنثوية

الأسرة والطعام الاجتماعي؛ والمصابة بالهستوريا، تلك التي ترفض نطق اللغة البريبركية، وتطلق بطريقة أخرى، هي أخت لها^(٤٥). وفيما يتعلق بالتأثير على المسرح، ربما كان التطبيق الأكثر راديكالية لهذه الأفكار قد تحقق في المسرحية الهزلية أوفيليا التي كتبت بقلم موراى Murray في عام ١٩٧٤ لفرفة مسرح النساء الإنجليزيات، الإختلال الهرموني. وفي هذا النظم الأجوف الذي يجد سرد قصة هاملت، تصبح أوفيليا سحايقية وتفر مع خادمة للانضمام إلى كومبوسيلة لحرب المصابات^(٤٦).

وبمما أسفدت دافعاً لأنثى لم أر هذا الإنتاج إلا أنثى لا أستطيع أن أزعج أن هذا التصريح الأيديولوجي للمسرح، بصرف النظر عن تأثيره السياسي أو المسرحي، هو كل ما يرغب فيه للنقد الأنثوي، أو أنه كل ما يجب أن يطعم إليه. إن النقد الأنثوي حين يختار تناول التشكيل، بدلاً من تناول كتابات النساء، عليه أن يسعى إلى أقصى تدخل بين الأسواق المسرحية، بحيث يمكن تحليل تعقد المواقف باتجاه الأنثوية في أصل نطلق نقاشي وتاريخي. إن التآرجح بين أوفيليا القوية والضعيفة على المسرح، أوفيليا العذراء والضعيفة في الفن، أوفيليا غير الكافية أو المظلومة في النقد، يخبرنا كيف أن التمثيلات غمرت للنص، وكيف أنها عكست للسمة الأيديولوجية لأزمائها، متفجرة على شكل مظاهرات بين الآراء السائدة والآراء الأنثوية في فترات أزمة الذراع gender crisis وإعادة التحريف إن تشكيل أوفيليا يتجسد مستقلاً عن نظريات محلي المسرحية أو الأمير، لأنه يعتمد على المواقف تجاه النساء والجنون إن أوفيليا المحتشمة والورعة في العصر الأغسطس والبطلة الفصامية في مارب الحذلة التي ربما خرجت من صفعات لانج يمكن أن نشعنا من الشخصية ذاتها، إنها صورتان متناقضتان ومكملتان للنشاط الجنسي لأنثى حيث يبدو أن الجنون يمثل نقطة تحول، وهو مفهوم يسمح بتحايل جانبي التشكيل كليهما^(٤٧) لا توجد أوفيليا معنوية، يمكن للنقد الأنثوي أن يتحدث عنها بدون التباس، وربما لا توجد سوى أوفيليا تكتمجية ذات منظورات عديدة، أكثر من مجموع أجزائها كلها.

بالهستوريا في القرن التاسع عشر. وربما يرجع ذلك أيضاً إلى أعمال لانج R.D. La-ing في فسام الأنثى في الستينيات. توصل لانج إلى أن للفصل استجابة مقبولة لفكرة اللون في نطاق الأسرة، خلاصة للرسائل الوجدانية المتناقضة والروابط المزدوجة للعاصمة التي تدركها البنات. إن أوفيليا، كما لاحظ في الذات المنقسمة، فضاء خالي. ولا أحد هناك في جدرانها... لا توجد ذات متكاملة تحبر عنها بأفعالها أو أفعالها. إن العجرات غير المفهومة تقال بواسطة لاشي قد ماتت باللعن، لا يوجد سوى فراغ حيث كان هناك شخص ذات يوم^(٤٨).

وربما يحاطل لانج مع أوفيليا، إلا أن قراءتها ستكتها، وتساويها بـ "لاشي"، بصورة أكثر اكتمالاً من غيرها منذ الستينيات. وتعود إلى إنجازات لا ترى في أوفيليا سوى دراسة تصورية للبايولوجيا العقلية. وقد قدمت أوفيليا الأكثر اعتيالا على المسرح المعاصر في إنتاج المسرح الباثولوجي جريتلان ميلار. في عام ١٩٧٤. وعلى مسرح جريتلان امتصت أوفيليا إيهامها؛ وحولت عام ١٩٨١، في الويرهاوس Warehouse في لندن، قامت بدورها مظلة أطول وأضخم بكثير من هاملت (ربما زرع الدور في صورة تورية على السعال للشباب الطويل ليسر). بدلت المسرحية بمجموعة عزرات Tics عصبية وشذ الشعر وتصبح في مشهد الجنون مجموعة كاملة من السلوكيات النصابية. خيط الرأس، الارتعاش، الإجهال، التكثير، والجنون^(٤٩).

ولكن منذ السبعينيات أيضاً كان لنا خطاب أنثوي قديم منظور جديدًا لجنون أوفيليا بوصفه احتجاجاً وتحرراً. إن المرأة العنقوتية، في رأي عند كوبر من مخبرات الأنثوية، بطلة، شخصية قوية تتحدى على

إن التأويل الفرويدى الأكثر تطرفاً يقرأ هاملت بوصفها سيكودراماً ذكورية وسيكودراماً أنثوية متوازيتين، القصفين المنعرجين عن الارتباطات المعارمية incestuous الصلة من زنا الصالحين لهاملت وأوفيليا، يقدم ثوبور لوند Theodor Lidz هذا الرأي على النحو التالي: بينما اتصل هاملت على نحو عصابي بأمه، كان أوفيليا ارتباطاً لا يفسم بأبائها، إن لها فتنة ذاتها عن حبیب، ينزعها من أبيها أو حتى يقتله، وحين يحدث هذا بالفعل، يذمر الإثم مبررها وتدر أيضاً. المشاعر المعارمية التي لاتزال على حالها. إن أوفيليا، طبقاً لوند، تنهار لأنها تفتل في المهمة التطورية للأنثى، مهمة تحريك ارتباطها الجنسي من أبيها إلى رجل يستطيع إرضاءها كامراً^(٥٠). إننا نرى تأثيرات هذه الأوفيليا الفرويدية على الإنتاج المسرحي منذ خمسينيات القرن العشرين، حين لمج الصغرى إلى ارتباط محاربي بين أوفيليا وإيريس. إن إنتاج تريفيون من Namn مع هولين سورين Miren، على سبيل المثال، في عام ١٩٧٠ جعل أوفيليا وإيريس قريبتين متخابطين، توأما تقريباً في سترتيبهما التمثيليين المكسوفين بالفراء، ويزان أفعالاً ثلاثية على المرد وبولوتوس بنظر إيهامها، مثل بخر، بول، ومارى. وفي إنتاجات أخرى في الفترة ذاتها قامت ماريان فريكل Faithful بدر أوفيليا مجموعة مذهبة على نحر متساو إلى هاملت وإيريس، وفي أحد العروض القليلة التي أخرجتها امرأة، جلست إيريس نيكولسون Nicholson على حجر إيريس في مشهد النصيحة، ولعبت الدور في "تجرح جنسي خط".^(٥١)

ومنذ الستينيات أضيق إلى التشكيل الفرويدى لأوفيليا تمثيل طب نفسي معناد يمثل جنون أوفيليا بمصطلحات أكثر معاصرة وعلى عكس تشكيل الجنون النفسي للاشعر الجنسي لأوفيليا الذي ربط أنوثتها الجهرية بمقالات فرويد عن النشاط الجنسي الأنثوي والهستيريا، ينظر إلى جنونها الآن بمصطلحات الطب والكيماء العنوية، بوصفه فصلاً. ويرجع ذلك إلى أن المرأة الفصامية أصبحت الأنثوية للثقافة لاندولوجية الأنثوية في منتصف القرن العشرين، مثلما كانت المصابة بالهوس الشبقي في القرن السابع عشر والمصابة

ونظر أيضا

Brigitte Peucker, "Dröste - Hulshof Ophelia and the recovery of voice" (The Journal of English and German philology) 1983, pp. 374 - 41.

(١٧) لنظر

Vieda Skultans, "English Madness: Ideas on Insanity 1580 - 1890" (London, 1977), pp. 74 - 81

والاطلاع على حالات تاريخية لمانشوليا الحب،
نظر

Michael Macdonald, "Mystical Bedlam" (Cambridge, 1982).

(١٨) نظر

C.E.L. Wingate, "Shakespeare's Heroines on the Stage" (New York, 1945), pp. 283 - 4, 288 - 9.

(١٩) لنظر

Charles Hiett, Ellen Terry (London, 1988), p. 11

(٢٠) لنظر

Max Byrd, "Visits to Bedlam: Madness and Literature in The Eighteenth century" (Columbia, 1974), p. xiv

(٢١) لنظر

Peter Raby, "Fair Ophelia: Harriet Spilthorn Berlioz" (Cambridge, 1982), 63.

(٢٢) قصص لنفسه، ص ٦٨

(٢٣) قصص لنفسه، ص ٧٢، ٧٥

(٢٤) مقتبسة في Camden، مصدر سابق، ص ٢٤٧

(٢٥) نظر Raby، مصدر سابق، ص ١٨٢

(٢٦) لنظر

J.C. Bucknill, "The psychology of Shakespeare" (London, 1854, Aprinted New York, 1970), p. 110.

والاطلاع على مناقشة شاملة لطب النفسي
التي تكرر في مصادر أوفيليا، لنظر

Elaine Showalter, "The Female Malady: Women, Madness and English Culture" (New York, 1985)

(٢٧) لنظر

Joha Conilly, "Study of Hamlet" (London, 1863), p. 177

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٧٧ - ١٧٨، ١٨٠

وكل الاقتباسات من هاملت مأخوذة عن هذا
النص.

(٢٩) للاطلاع على صور الأفكار السباج الأخرى،
راجع

David Wilbern "Shakespeare's nothing", in Representing Shakespeare: New psychoanalytic Essays, ed. Murray M. Schwartz and Coppelia Kahn (Baltimore, 1981).

(٣٠) راجع

David Leverenz, "The Woman in Hamlet: an interpersonal view" (signs, 4, 1978), P. 303.

(٣١) راجع

James Joyce, "Ulysses" (New York, 1961), P. 76

Sander L. Gilman, "Seeing the In-sane" (New York, 1981), P. 126.

(٣٢) للاطلاع على مناقشة مخيرة من النخائل
التأري في بين لمدف والمجهول، لنظر

Michael Goldman, "The Actor's Freedom: Toward a Theory Of Drama" (New York, 1975).

(٣٣) راجع

Bridget Lyons, "The iconography of Ophelia" (English Literary History, 44, 1977), p. 61

(٣٤) لنظر

Maurice and Hanna Charney, "The language Of Shakespeare's madwomen" (signs, 3, 1977), P. 451, 457, and Carol Camden, "On Ophelia's madness" (Shakespeare quarterly, 1964), P. 254.

(٣٥) لنظر

Margery Garber, "Coming of Age in Shakespeare," (London, 1981), pp 155-7, and Lyons, op. cit p.p 65, 70-2.

(٣٦) للاطلاع على الشعر الأضمت كملحة من
ملحات الجبين أو الاغصاف، لنظر

Charney and Charney, op. cit., pp. 452 - 3, 457, and Allan Dessen, "Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters" (Cambridge, 1989), pp. 36 - 8. وأشير Allan لأنه أتاح لي فرصة الاطلاع على البروزات الأخيرة لكتابه.

(٣٧) راجع

charney and charney, op. cit., p. 456

(٣٨) لنظر

Gaston Bachelard, "L'Eau et les rêves" (Paris, 1942), p. 104 - 25.

لكن الناقذات الأنثويات يتحملن، في
كشف أيديولوجية التمثيل، مستدوية أن
يعترفن بحدود مراقبنا الأيديولوجية وأن
يفحصنها بوصفها نلجا للوعاء Our gender
وزماننا لأنه باحتلال هذا الوضع من الوعي
الذاتي للتاريخ في كل من الأنثوية والنقد
واصل مصطلقنا في تشكيل أوفيليا، وحين
نعد بالكلية عنها نكون، على عكس لا كان،
عند كلمتنا. ■

النهامش

Jacques Lacan, "Desire and the interpretation of desire in Hamlet", in Literature and Psychoanalysis: "The Question Of Reading" (Otherwise, ed. Shashana Felmen (Baltimore, 1982), pp. 11, 20, 23.

بطلي لا كان أيضا بشأن التعلق لم أوفيليا،
الذي ربما يكون مشعاً من كلمة برنابيه بمعنى
"help" أو "Succour"، وبزى Charotte M. Yonge
أنه مطلق من "Ophelia"، "Serpent".
راجع كتابها

"History of Christian Names" (1884, Published Chicago, 1966), pp. 346 - 7.

لتي أدب بهذه الإشارة لـ Walter Jackson Bate.

(٣٩) راجع

Annette Kolodny, "Dancing through the minefield: Some Observations on the theory, Practice, and Politics of feminist literary Criticism" (Feminist Studies 6, 1980), P. 7.

(٤٠) راجع

Carol Neely, "Feminist modes of Shakespearean Criticism" (Women's Studies, 9, 1981), P. 11.

(٤١) راجع

Lee Edward, "The labors of Psycho" (Critical Inquiry, 6, 1979), P. 36.

(٤٢) راجع

Luce Irigaray, "New French Feminisms", ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (New York, 1982), P. 101.

والاقتباس من الفصل الثالث، المشهد الثاني
مأخوذ من

The Arden Shakespeare, "Hamlet", ed. Harold Jenkins (London and New York, 1982), P. 295.

الإنشوية

(٤١) النظر

Theodor Lidz, "Hamlet's Enemy : Madness and Myth in Hamlet" (New York, 1975), pp. 88, 113.

(٤٢) النظر

Richard David, "Shakespeare in the theatre" (Cambridge, 1978).

Buzz Good- وكان هذا الإنشاج من إفساح
body، وهي خاية لامة في التراكيبانية الأندرية
فقت نفسها في ذلك العام. النظر

Calin Chambers, "Other Spaces: New Theatre and Rsc" (London, 1980), especially pp. 63-7.

(٤٣) النظر

R.D. Loing, "The Divided Self" (Harmondsworth, 1965), p. 195 m.

(٤٤) النظر 3 - 82. David, op. cit. pp. 82 - 3. وأشكر
Marianne Dekoven، جامعة Rutgers، على
وصف إنتاج Warehouse عام ١٩٨١.

(٤٥) النظر، مثلا 47، p. (London 1981).

Hélène Cixous and Catherine Cément, "La Jeune Née" (Paris, 1975).

(٤٦) للاطلاع على تعليق على هذا الإنتاج، النظر

Micheline Wandor, "Understudies: Theatre and sexual Politics"

(٤٧) إلى مدينة بهذه الصياغة نقد- Carl Fried-
man للمسرحية الأولى لهذا الفنان، في
leyan Center for the Humanities"
لأبريل ١٩٨٤.

(٣٦) النظر

Helena Faucit Martin, "On Some Of Shakespeare's Female Characters" (Edinburgh and London 1891), pp. 4, 18, and "The True Ophelia" (New York, 1914), p. 15.

(٣٧) ومن هذه الرسومات لأريادنا ورسوماته Mrs.
F. Littler, rietta Rsepa. وأيدت نصت سارة
بزنار نقشا قبل البروز لأريادنا أمام لسان Pavilion
في مسرح شيكاجو لندوني في ١٨٩٣.

(٣٨) النظر

Ernest Jones, "Hamlet and oedipus" (New York, 1949), p. 139.

(٣٩) النظر

Rebecca West, "The court and the castle" (New Haven, 1958), p. 18.

(٤٠) النظر

Laurence Olivier, "Confessions of an Actor" (Hammondsworth, 1982), pp. 102, 152.

(٣٩) النظر

Ellen Terry, "The story of My Life" (London, 1908), p. 154.

(٣٠) أهود إنتاج الفوتوجرافية التي التقطها
للمودل إي :

Sander L. Gilman, "The face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin Of Psychiatric Photography" (New York, 1976).

(٣١) النظر

Georges Didi - Huberman, "L' Invention de L'hystérie" Paris, 1982), and Stephen Heath, "The sexual Fix" (London, 1983), p. 36.

(٣٢) النظر

Mary Cowden Clarke, "The Girlhood of Shakespeare's Heroines" (London, 1852).

والنظر أيضا

George C. Cross, "Mary Cowden Clarke, The Girlhood of Shakespeare's Heroines, and The sex education of Victorian women" (Victorian studies, 16, 1972), pp. 37 - 58, and Nina Auerbach, "Women and the demon" (Cambridge, Mass., 1983), pp. 210 - 15.

(٣٣) النظر. Hiat, op. cit., p. 114.

والنظر أيضا 3 - 304. wingate, op. cit., pp.

(٣٤) النظر. Terry, op. cit., pp. 155 - 6.

(٣٥) النظر

Andrew C. Bradley, "Shakespearean Tragedy" (London, 1906), p. 160.





الأنثوية



ما بين حركة تحرير المرأة وحركة التمرکز حول الأنثى:

«رؤية معرفية»

عبد الوهاب المسيري

١ - بين الإنسان الإنسان والإنسان الطبيعي:

من الأمور المألوفة في الوقت الحاضر أن ندأقي معظم، إن لم يكن كل، ما يأتي من أهل الغرب بكفاءة منقطعة النظير، دون أن نحاول أن نحله أو نفسره، ودون أن ندرك أن ما يأتي منهم يعكس منظورهم وتحيزاتهم (كما هو متوقع من كل ما هو إنساني). ولذا ثمة غياب ملحوظ للبعد النقدي في الدراسات

العربية والإسلامية المفاهيم والمصطلحات الغربية، إذ أننا نكتفي دائماً بنقل أفكارهم من وجهة نظرهم دون أن نطرح أي أسئلة تتبع من رؤيتنا وتجربتنا التاريخية والإنسانية، ودون أن ندوجه إلى القضايا الكلية والنهائية الكامنة في النصوص التي نقلها ونشرها. فنحن لا نسأل، على سبيل المثال، ما إذا كان الإنسان - كما يتحمل في النص الذي نقله - كائناً مادياً بسيطاً أم كائناً مركباً يتجاوز

المادة؟ ومن أين يستمد هذا الإنسان معياره؟ من قوانين الحركة أم من شيء أكثر تركيبياً؟ هل هناك هدف أو غاية في حياة الإنسان أم أن حياته نهب الصدفة والحركة العمياء؟ وأخيراً، هل الإنسان هو مركز الكون القادر على تجاوز عالم المادة، أم أنه كائن لا أهمية له، يذعن لظروفه المادية وللحتميات الطبيعية؟ ولخفاً في تعريف البعد الكلي والنهائي هو السبب الكامن وراء ما نلاحظ

من خلط بين المفاهيم، إذ يتم تصنيفها والربط أو الفصل بينها على أسس سطحية من التشابه والاختلاف.

وقد ظهر مؤخراً مصطلح «فيميزم» fem-inism الذي يترجم إلى «النسوية» أو «النسائية» أو «الأنثوية»، وهي ترجمة حرفية لا تفي ولا تضمن من جوع، ولا تفصح عن أى مفهوم كامن وراء المصطلح. وقد يكون من المفيد أن نحاول أن نحدد البعد الكلى والنهائى لهذا المصطلح حتى ندرک معناه المركب والحقيقى. ولإنجاز هذا لابد أن نضع المصطلح فى سياق أوسع، ألا وهو ما نسموه «نظرية الحقوق الجديدة»، فكمثل من الحركات التحررية فى الغرب فى عصر ما بعد الحداثة (عصر سيادة الأشياء وإتكار المركز والمقدرة على التجاوز وسقوط كل الثوابت والكليات فى قبضة الصبورة) تختلف تماماً عن الحركات التحررية للتقدمية التى تصدر عن للرؤية الإنسانية (الهيومانية) المتمركزة حول الإنسان.

وكاتب هذه الدراسة يطلق من مفهوم معرفى أساسى وهو أن ثمة مواطن اختلافات جوهرية بين الإنسان والطبيعة، فالإنسان يحصر داخله من التركيب ما يمكنه من تجاوز عالم الطبيعة/ المادة، ومقدرته على التجاوز هذه هى سبب ونقطة فى الوقت نفسه لمركزية فى الكون، ومنظومة التحديث والظمنة الغربية تدور فى إطار ما نسموه «الحوالية الكسوفية المادية» أو «المرجعية الكسوفية الذاتية»، وما يميز هذه المنظومة، على مستوى البنية العامة، أن المبدأ الواحد المنظم لمكون ليس مفارقاً له أو متزامناً معه، متجاوزاً له، وإنما كامن (حال) فيه، ولذا فالكون (الإنسان والطبيعة) يصبح مرجعية ذاته، ومكثف بذاته.

هذا هو المبدأ البنوي العام، أو النموذج الثابت للكامن. ولكن هذا النموذج يأخذ شكل متتالية تتحقق فى الزمان، تأخذ شكل حلقات لتتبع الواحدة الأخرى، ويمكن تلخيصها فيما يلى:

١ - الواحدة الإنسانية (الهيومانية): تبدأ متتالية التحديث والعلمنة بأن يواجه الإنسان

الكون دون وسائله، فيعلم أنه سيؤد الكون ومركزه، موضع الحول، ولذا فهو مرجعية ذاته، لذى لا يستمد معياريته إلا منها. وإنتلاقاً من هذا الافتراض، يحاول هذا الإنسان أن يؤكد جوهره الإنسانى (المستقل عن الطبيعة) وأن يتجاوز الطبيعة/ المادة بقوة إرادته وأن يفرض ذاته الإنسانية عليها باسم إنسانيتها المشتركة، أى باسم الإنسانية جمعاء.

٢ - الواحدة الإمبريالية: يتحدث الإنسان الذى يؤكد جوهره الإنسانى باسم كل البشر. ولكن فى غياب أية مرجعية متجاوزة لذاته الفردية، يفلق الإنسان على هذه الذات، فيصبح تدريجياً إنساناً قريباً لا يفكر إلا فى مصالحه ولذته، ولا يشير إلى الذات الإنسانية وإنما إلى الذات الفردية. حيثلذ تصبح الذات الفردية، لا «الإنسانية جمعاء»، إلى موضع الحول. فيؤله الإنسان الفرد نفسه فى مواجهة الطبيعة وفى مواجهة الآخرين ويصبح إنساناً إمبريالياً، وحينما يستمد هذا الإنسان الإمبريالى معياريته من ذاته الإمبريالية التى تستمد الآخرين يصبح إنساناً عنصرياً يحاول أن يستعبد الآخرين ويوظفهم، بل ويوظف الطبيعة نفسها لحسابه. وهنا تظهر للثانية الصلبة، ثنائية الأنا والآخر.

٣ - ثنائية الإنسان والطبيعة الصلبة: بعد المراحل السابقة التى تتميز بالمركز حول الذات الإنسانية (إساً بطريقة إنسانية هيومانية، أو بطريقة عنصرية إمبريالية). يكتشف الإنسان تدريجياً أن الطبيعة/ المادة هى الأخرى موضع الحول وأنها هى أيضاً مرجعية ذاتها ومكتفية بذاتها، فتظهر لثانية وازدواجية صلبة أخرى، لزدواجية الإنسان المتمركز حول ذاته الذى يشغل مركز الكون، مقابل الطبيعة المكثفة بذاتها التى تشغل مركز الكون.

٤ - الواحدة الصلبة: سرعان ما تتحل هذه الازدواجية الصلبة إذ تصبح الطبيعة/ المادة وحدها هى موضع الحول وتحتل الواحدة الطبيعة/ المادة محل الواحدة الإنسانية. فيبدأ الجوهري الإنسانى فى الغياب

تدريجياً ويحل الطبيعي محل الإنسانى، ويستمد الإنسان معياريته لا من ذاته وإنما من الطبيعة/ المادة ويزداد اتحاده بالطبيعة إلى أن يذوب فيها تماماً، فذيان الجزء فى الكل، حيثلذ يظهر الإنسان الطبيعي، وهو إنسان ليس فيه من الإنسان سوى الاسم، إنسان جوهره طبيعي/ مادي وليس إنسانى، فهو يذعن للطبيعة ويتبع قوانينها، وبعد أن كان يشير إلى ذاته (الإنسانية أو الفردية)، يصبح جزءاً لا يتجزأ من الطبيعة يشير إليها، أى أنه يتم تفكيك الإنسانى ويتم رده إلى الطبيعي. وهكذا تقرض مقولة الإنسان ومفكرة الطبيعة البشرية المنفصلة عن قوانين المادة، والتى تكتم بقدر معقول من الشبكات والاضمحلال، أى أننا انتقلنا من عالم يتسم بالثنائية والصراع، مركزه الإنسان أو الطبيعة، إلى عالم واحد مركزه الطبيعة/ المادة وحدها، ومن الجدير بالملاحظة أن هذا العالم - رغم لا إنسانيه - عالم له مركز (لوجوسنترى) Logo - centric فى المصطلح ما بعد الحداثى، ولذا فهو يتسم بما نسموه «الواحدة الصلبة».

٥ - الواحدة المسائلة: تتساعد معدلات الحول، ويصبح النسبى هو المطلق الوحيد، ويصبح التغير هو نقطة الثبات الوحيدة. حيثلذ تلتفد الطبيعة/ المادة مركزيتها، باعتبارها المرجعية النهائية، ويغيب فى نهاية الأمر كل يقين وتسطير النسبية تماماً وتعمد المراكز ويسقط كل شىء فى قبضة الصبورة الكاملة، ويقضى بنا كل هذا إلى عالم مفكك لا مركز له، ويتحول العالم إلى كيان شامل واحد تتساوى تماماً فيه الأطراف بالمركز، عالم لا يوجد فيه قمة أو قاع، أو يمين أو يسار (أو ذكر أو أنثى)، وإنما يأخذ شكلاً مسطحاً تقف فيه جميع الكائنات الإنسانية والطبيعية على نفس السطح وتصفى فيه كل الثنائيات، وتتفصل الدوائر عن الدوائر فتتراضى بلا جذور ولا مرجعية ولا أسس، وتصبح كلمة «إنسان» دالاً بلا مدلول، أو دالاً متعدد المدلولات، وهذا هو التفكيك الكامل، وهذا هو الانتقال من الثنائية الصلبة والواحدة المسائلة التى لا تعرف حدوداً ولا قيوداً، وهو أيضاً الانتقال من عالم

للتجريب المستمر خارج أى حدود أو مفاهيم مسبقة (حتى لو كانت إنشائياتا مشتركة التى تحققت تاريخياً) ويبدأ البحث عن أشكال جديدة للعلاقات بين البشر لا تهذى بجوارب الإنسان التاريخية، وكأن عقل الإنسان بالفعل صفحة مادية بيضاء، وكأنه لا يحمل عبء وعيه الإنسانى التاريخى، وكأنه آدم قبل لحظة الخلق، قبل أن ينفخ الله فيه من روحه، فهو قطعة من الطين التى يمكن أن تصاغ بأى شكل لا فارق بينها وبين أى عنصر طبيعى/ مادى آخر.

ولذا نجد جماعات التحرر الجديدة (المحررة) من مفاهيم الإنسانية المشتركة ومن عبء التاريخ، والمعالجة عن التجريب المنفتح (المستمر) تدافع عن الفقراء والسود وللشواذ جنسياً والأشجار وحقوق الحيوانات والأطفال والعراة والمخدرات وفقدان الوعى وحق الانتحار، وعن كل ما يطرأ وما لا يطرأ على بال. ولعل شيوخ الواحدة العادى الصلبة والسائلة فى العصر الحديث (التي ترى أن العالم مكون من جوهر واحد، وأنه لا يوجد فرق بين الإنسان والطبيعة) هو الذى يفسر سر انتشار الديانات الطبيعية والعبادات الجديدة بما فى ذلك عبادة الشيطان والنزاعات الكونية، فكلمة دعوات تؤكد أسبقية الطبيعة على الإنسان وللرد على المجتمع، وتدعو الإنسان إلى الذوبان فى الطبيعة، وتلقى كيانه كمقولة لها حدودها المسخلة وتفكك مقولة الإنسان وتقصصها، ثم ينتهى الأمر بهذه الدعوات إلى رفض فكرة العالم المتماسك الذى يتحول حول مركز ما ليحل محله عالماً مائلاً لا مركز له. وبعد رفض الإنسان تأييد هذه الدعوة للإيمان بأسبقية الفرد على المجتمع وللانسوية بين الإنسان والطبيعة فعلاً رجحياً ورفضاً للتقدم (من منظور نظرية الحقوق الجديدة)، مع أن موقف الرفض هذا هو فى واقع الأمر محاولة للعودة إلى فكرة الإنسان الاجتماعى الحضارى، المسفل عن الطبيعة، التقادر على تجاوزها، صاحب الإرادة الوعى، هو رفض للحالة الطبيعية المادية (البهيمية)، ومساواة الإنسان وتوسيته بالحيوان، ودفاع عن أسبقية المجتمع على الفرد وعن مركزية الإنسان فى الكون.

٢ - المساواة والتسوية:

يمكن القول بأن حركات التحرر القديمة كانت تنطلق من الواحدة الإنسانية (البهيمية) ومن الإيمان بتمازج الإنسان عن الطبيعة وتفرقه عليها ومركزيته فيها ومقدرته على تجاوزها وعلى صياغتها وصياغة ذاته، وكانت تتم المطالبة بالمساواة بين البشر لدخل هذا الإطار حيث يقف الإنسان على قمة الهرم الكونى، كأنه حراً مبدعاً فريداً. أما حركات التحرر الجديدة فمضى لا تطلق من هذه الافتراضات الفلسفية الإنسانية، بل ترفضها بشكل راع أو غير راع. فمضى حركات تقبل بالواحدة الإمبريالية (الإنسان فى صراع مع أخيه الإنسان) فتدور فى إطار الثنائية الصلبة (حرب الإنسان ضد أخيه الإنسان وضد الطبيعة) والواحدة الصلبة (سيادة الطبيعة على الإنسان وإزاحة الإنسان من مركز الكون) والواحدة السائلة (رفض فكرة المرجعية والمركز وأى ثوابت وأية كليات، بما فى ذلك مفهوم الإنسانية المشتركة القادرة على تجاوز الطبيعة/ المادة). فهذه الحركات الجديدة تؤكد فكرة للصراع بشكل متطرف، فكل شيء إن هو إلا تجسيد عن موازين القوى وثمرة الصراع المستمر. والإنسان هو مجرد كائن طبيعى يمكن زده إلى الطبيعة/ المادة ويمكن تسويته بالكائنات الطبيعية. وبالفعل يتم تسوية الإنسان بالحيوان والنباتات والأشياء إلى أن يتم تسوية كل شيء بكل شيء آخر، فتتعدد المراكز ويتجهزى اليقين ويسقط كل شيء فى قبضة الصيرورة، ومن ثم تظهر حالة من عدم التحدد والسهولة والتعديدية المفرطة. وفى هذا الإطار يمكن أن يخضع كل شيء

للتحديث والحدأة (والإمبريالية) إلى عصر ما بعد الحدأة (والنظام السامى الجديد). ورغم الاختلاف المعرفى والفلسفى بين الواحدة الصلبة والواحدة السائلة إلا أنه يمكن القول بأن نقط التشابه بينهما - من منظور هذا البحث - أهم من نقط الاختلاف، فجورهما هو تفسيب الإنسانى وتفكيكه وتقويضه، وتذويبه إما فى عالم مركزه الطبيعية، أو فى عالم لا مركز له.

هذا النمط (الواحدة الهيومانية) عالم مركزية الإنسانية جمعاء - الواحدة الإمبريالية - عالم مركزية الذات الفردية - الغالبية الصلبة - الصراع بين الإنسان والطبيعة. - الواحدة الصلبة - عالم مركز الطبيعة - الواحدة السائلة - عالم بلا مركز سقط فى قبضة الصيرورة - هو نمط أساسى فى الفكر المادى منذ بداية التفكير الفلسفى. ولكنه يظهر بشكل متطور فى الفلسفات المادية فى العصر الحديث. فبعد مرحلة هيومانية أولية قصيرة (humanism) تظهر الإمبريالية ثم العنصرية والعداء العميق للإنسان (anti-humanism). ويقسم البشر فى منظومة نيتشه إلى سوبرمان (super-man) أى الرجل الأعلى، أو الإنسان الذى تجاوز الإنسان، برسيمان (subman) أى الرجل الأدنى، أو الإنسان الذى هو دين الإنسان. وهكذا يظهر عالم صراعى ثنائى ينقسم فيه البشر إلى: جزار وضحية - قاتل ومقتول - أغنياء ومضطهد - باطشين ومتكئين مرتين. ولكن ما يجمع السوبرمان والسيمان أن كليهما لا يخرج عن الجوهر الإنسانى المتجاوز للطبيعة/ المادة وإنما هو جزء من عالم الطبيعة/ المادة الداروينى الصراعى الواحدى الصلب. وأسبقية الطبيعة/ المادة على الإنسان تترجم نفسها إلى أسبقية الفرد على المجتمع وأسبقية المصلحة الشخصية والمصلحة الفردية على قيم المجتمع ومطلبات بقائه. هذا العالم ينقسم بالحركة للعلماء، ولذا سرعان ما يدخل العالم للثنائى للصلب والعالم الواحدى الصلب إلى عالم لا مركز له، فى حالة سيطرة شاملة، فيحل دريدا محل نيتشه، ويحل مادونا ومايكل جاكسون محل طرزان ودراكولا.

في هذا الإطار، يمكننا أن نعيد النظر في هذا الدفاع الشرعي عن الشذوذ الجنسي، فهو في جوهره ليس دعوة للتصامح أو لتفهم وضع الشواذ جنسياً (كما قد يتراءى للبعض لأول وهلة)، بل هو دعوة لتطبيع التفرد الجنسي، أي جعله أمراً طبيعياً عادياً، الأمر الذي يشكل هجوماً على طبيعة الإنسان الاجتماعية وعلى إنسانيتها المشتركة كمرجعية نهائية، وكمعيار ثابت يمكن الوقوف على أرضه لإصدار أحكام إنسانية وتحدد ما هو إنساني وما هو غير إنساني، أي أن الشذوذ الجنسي لم يعد مجرد تعبير عن مزاج (أو انحراف) شخصي، وإنما تحول إلى أيديولوجية تهدف إلى إلغاء ثنائية إنسانية أساسية هي ثنائية الذكر/ الأنثى التي يستند إليها الصمران الإنساني والمعنوية الإنسانية.

والحديث المتواتر والمعتد عن «حقوق الإنسان»، والذي تقوده وتؤله وتدعمه أكثر الدول إمبريالية في العالم، أي الولايات المتحدة، هو في جوهره هجوم على مفهوم الإنسانية المشتركة. فالإنسان الذي يتحدثون عن حقوقه هو وحدة مختلفة بسيطة كمية، أحادية البعد، غير اجتماعية وغير حضارية، لا علاقة لها بأسرة أو مجتمع أو نولة أو مرجعية تاريخية أو أخلاقية، هو مجموعة من الحاجات (المادية) البسيطة المبردة التي تعدها الاحتكاكات وشركات الإعلانات والأزياء وصناعات اللذة والإباحية (وفي نهاية الأمر صناعة السلاح أهم الصناعات في العصر الحديث وأكثرها فتكا وتفكيكا). والفرد حسب هذا التصور يقف وحيداً يتلقى عديداً من الإشارات الحسية البسيطة الكثيفة من مؤسسات عامة لا خصوصية لها ولا تعمل أي قيم، إلا فكرة تعظيم لذة المستهلك وزيادة أرباح الشركات. فالفرد لا هو إلا إنسان طبيعي، شيء طبيعي/ مادي بين الأشياء الطبيعية/ المادية، إقرار مباشر لمفهوم العقد الاجتماعي البرجوازي، الذي يرى أسبقية للفرد الطبيعي على المجتمع غير الطبيعي، وهو العقد الذي يحول في منتصف القرن التاسع عشر إلى العقد غير الاجتماعي النازي، الذي يفترض حرب الجميع ضد الجميع (كما تلبأ فيلسوف البرجوازية

الكبير، توماس هيز في عصر «الدهشة»). ولذا، لا يتحدث أحد عن حق الإنسان (الاجتماعي) والمجتمعات الإنسانية في البقاء داخل منظوماتها القيمية وخصوصياتها القومية. ولم يطرح أحد قضية صناعة الإباحية وملعبها المختلفة التي تصدر من الغرب، والتي تهدر أبسط الحقوق الإنسانية وصول الإنسان إلى كم مادي لا قداسته له. وكذلك لم يناقش أحد قضية حقوق للشروع التي تهبط ذروتها وتُسرق أموالها، ثم تدفع في بركه غربية من قبل شخصيات تساندها نفس الحكومات التي تصرخ ليل نهار مطالبة بالحفاظ على حقوق الإنسان الفرد. ولم يطالب أحد بوقف صناعة أسلحة الفتك والدمار التي تطوّر ويصنع معظمها في العالم الغربي والتي تفتن ميزانيات الشرب والثرث البهية وتدمر آلاف الألسن كل عام. فالحديث دليلاً يجري عن إنسان مجرد بسيط لا يوجد داخل المجتمع والتاريخ والحضارة والأسرة. ومن ثم يلعب الحديث على الحقوق المطلقة لهذا الفرد، أي حقوق تتجاوز حقوق المجتمع ومنظوماته الأخلاقية والمعرفية. ولكن هذا الفرد المبر من الناحية النظرية، يسقط بالفعل في قبضة الضرورة، التي تحكم فيها أجهزة الإعلام الغربية والشركات عابرة للقارات وصناعة اللذة.

ويظهر الهجوم على فكرة المجتمع الإنساني ومفهوم الإنسانية المشتركة (الإنسانية جمعاء) في المفهوم الجديد للأقليات الذي يروجها النظام العالمي الجديد وهيئة الأمم المتحدة وبعض الجماعات التي تدور في فلكها ودعاة نظرية الحقوق الجديدة. فالجماعات الدينية أقلية، والجماعات الإثنية أقلية، والشواذ جنسياً أقلية، والمثقفون أقلية، والمثمنون ثقافياً، واليهودون أقلية، والأطفال أقلية، والنساء أقلية. وفكرة أن كل الناس أقليات، تعني أنه لا يوجد أغلبية، أي لا يوجد معيارية إنسانية ولا ثوابت، ومن ثم تصبح كل الأمور نسبية متساوية وتعود الفوضى المعرفية والأخلاقية. وإذا كان لكل أقلية حقوق مطلقة، فإذن هذا يؤدي في واقع الأمر إلى أن فكرة المجتمع الذي يستند إلى عقد لاجتماعي وإلى إيمان بإنسانيتنا المشتركة

تصبح مستحيلة، إذ أن الحقوق المطلقة التي لا تستند إلى أي إطار مشترك لا يمكنها التعايش. (وهذا ما حدث في فلسطين المحتلة حين جاء الصهاينة بحقوق يهودية مطلقة لاتعرف الإنسانية المشتركة فقاموا بطرد الفلسطينيين من أرضهم وهدم وطنهم).

٣ - السياق الحضاري المعرفي لحركتي تحرير المرأة والتمركز حول الأنثى:

هذه الأفكار تشكل الإطار الحقيقي لحركة الليبرالية التي ظهرت مؤخراً في الغرب. وقد ظن البعض أن مصطلح «فيمينيزم» هذا مجرد تلويع على مصطلح «ويمن لايبرشن موفمنت - Women's Liberation movement»

الذي يترجم عادةً إلى «حركة تحرير المرأة والدفاع عن حقوقها». ولذا حل المصطلح الجديد تدريجياً محل المصطلح القديم وكأنهما مترادفين أو متقاربين في المعنى، وكان المصطلح الجديد لا يختلف عن القديم إلا في أنه أكثر شمولاً أو أكثر راديكالية، ولكننا لو دققنا النظر لوجدنا أن المصطلح الجديد مختلف تمام الاختلاف عن مدلولات حركة المرأة (وهي واحدة من حركات التحرر القديمة التي تدور في إطار إنساني هوماني يؤمن بفكرة مركزية الإنسان في الكون، وفكرة الإنسانية المفعركة التي تشمل كل الأجناس والألوان وتشمل الرجال والنساء، وفكرة الإنسان الاجتماعي الذي يستمد إنسانيته من اتعانه العنصري والاجتماعي). والإنسان من منظور حركة تحرير المرأة كيان حضاري مستقل عن عالم الطبيعة/المادة لا يمكن أن يوجد إلا داخل المجتمع، ولذا لا يمكن تسويته بالظواهر الطبيعية/ المادية. ومن ثم تحاول هذه الحركة أن تدافع عن حقوق المرأة داخل حدود المجتمع خارج الأطر البرجوازية الصراعية الطبيعية/ المادية النازيوية التي ترى المجتمع باعتبارها ذرات متصارعة. والمرأة من ثم، في تصور هذه الحركة، كائن اجتماعي يصنع بوظيفة اجتماعية ودر لاجتماعي. ولذا فهي حركة تهدف إلى تحقيق

وقد بلغ الدرشيد (فى الإطارات المادية) درجة عالية من الشمول وتغلغل فى كل جوانب الحياة العامة والخاصة حتى أصبح العمل الإنسانى labour هو العمل الذى يقوم به الفرد نظير أجر نقدي محسوب (كم محدد) خاضع لقوانين العرض والطلب، على أن يؤديه فى رقة الحياة العامة أو يصب فيه فى نهاية الأمر. وهذا التعريف يستبعد بطبيعة الحال الأمومة ونشئة الأطفال وغيابها من الأعمال المنزلية، فمثل هذه الأعمال لا يمكن حسابها بدقة، ولا يمكن أن تقال عليها الأثني أجراً تقديرياً رغم أنها تستوجب جل حياتها وإهتمامها إن أرادت أن تؤدبها بأمانة، ولا يمكن لأحد مراقبتها أثناء أدائها سوى توبيخها فى رقة الحياة الخاصة. باختصار شديد عمل المرأة فى المنزل هو عمل لا يمكن حساب (ثمته) مع أن قيمته مرتفعة للغاية، ولذا فهو ليس عملاً، حتى أنه أصبح من الشائع الآن أن تجسب ربة البيت عن سؤال بخصوص نوعية عملها بقولها لا أعلم شيئاً، فلأن أمكت فى المنزل، بمعنى أن وظيفتها كأم (رغم أميتها) وعملها كأم (رغم المشقة التي تصدها فى أدائها) هى «لا شيء»، فهو عمل لا تقاصى كله أجراً، ولا يتم فى رقة الحياة العامة.

وهكذا تغلغل السرجسية المادية (بتركيزها على الكسب والبرائى) وتراجعت المرحية الإنمائية الهيومانية (بتركيزها على الكسب والبرائى) وتراجعت البعد الإنسانى الاجتماعى الذى يفرض مركزية إنسانية وطبيعية إنسانية متفردة تتمتع بقدر عال من الثبات ويميزها عن قوانين الطبيعة المادية المتغيرة، ثم إدراك الإنسان خارج أى سياق اجتماعى إنسانى بحيث أصبح كائناً طبيعياً مادياً كميلاً لا يشغل أية مركزية فى الكون وليس له مكانة خاصة فيه، يسرى عليه ما يسرى على الأشياء الطبيعية المادية الأخرى، أى أنه تم تفكيك الإنسان تماماً وتحويله من الإنسان المنفصل عن الطبيعة إلى الإنسان الطبيعى المادى، الذى يتعدى بها ويذيب فيها ويستمد معياره منها، فيفقد الدال إنسان، محلولة الحقيقة، ويحل الكم محل الكيف والكم محل القيمة.

تصادت معدلات الدرشيد المادى للمجتمع، أى إعادة صياغته وصوغه الإنسان ذاته فى ضوئها معيارية المنفعة المادية والجدوى الاقتصادية (وهو عنصر أساسى فى منظومة الحدائق الغربية)، وزاد معه تسلل الإنسان وتشويه (مما يعنى إزاحته عن المركز على أن تحمل السلع والأشياء محله). وزادت نتيجة لذلك هيمنة النماذج الكمية والتكرارية وتصادت عمليات التكميل وتغلغل العلاقات البرهوزية التحاقية، الأمر الذى أدى إلى تزايد هيمنة القيم البرائى المادية مثل: الكفاءة فى العمل فى الحياة العامة مع إهمال الحياة الخاصة. الإهتمام بدور المرأة العاملة (البرائى) مع إهمال دور المرأة الأم (الجوانبية) - الإهتمام بالإنجابية على حساب القيم الأخلاقية والاجتماعية الأساسية (مثل تماسك الأسرة وضرورة توفير الطمأنينة للأطفال) - إقتحام الدولة ووسائل الإعلام وقطاع اللذة لمجال الحياة الخاصة - إسقاط أهمية فكرة المعنى باعتبارها فكرة ليست كمية أو مادية ... إلخ. وقد لاحظ أحد علماء الاجتماع الغربيين (كريستوفر لاش) أنه منذ أواخر الستينيات أصبح من المستحيل على الأسرة الأمريكية أن تعيش على دخل واحد، أى أنه لتحقيق البقاء المادى أصبح من اللازم على المرأة أن تصبح «بداً عاملة» و«طاقاً إنتاجية» و«مادة طبيعية برائى»، وأصبح من الضروري أن تتخلى عن وظائفها الإنسانية «القلبية» مثل الأمومة، أى أنه تم القضاء على آخر معقل ومأوى للإنسان وآخر مؤسسة وسيطة تقف بين الإنسان ورقعة الحياة العامة التى تدبرها الدولة وتسيروها المؤسسات الاقتصادية ويوجهها قطاع اللذة.

قدر من المعدلة الحقيقية داخل المجتمع (لا تحقيق مساواة مستحيلة خارجه) بحيث تنال المرأة ما يطمح إليه أى إنسان (رجلاً كان أم امرأة) من تحقيق لذاته إلى الحصول على مكافأة عادلة (مادية أو معنوية) لما يقدم من عمل، وعادة ما تتألم حركات تصور المرأة بأن تحصل المرأة على حقوقها كاملة: سياسية كانت (حق المرأة فى الانتخاب والمشاركة فى السلطة). أم اجتماعية (حق المرأة فى الطلاق وفى حضانه الأطفال). أم اقتصادية (مساواة المرأة فى الأجر مع الرجل)، ورغم أن دعاة حركة تحرير المرأة قد يستخدمون أحياناً خطاباً تعاقبياً، وقد يظنون أحياناً للمرأة باعتبارها فرداً مستقلاً بذاته عن المجتمع لا باعتبارها أماً عضواً فى أسرة، أو قد يظنون إليها باعتبارها إنساناً اقتصادياً أو جسدانياً (أى إنساناً طبيعياً مادياً) لا إنساناً إنساناً، فإن الإطار المرحى للمادى هو الحرية الإنسانية التى تضع حدوداً بين الإنسان والطبيعة وتفرض وجود مركزية إنسانية ومعيارية إنسانية ومرجعية إنسانية وطبيعية إنسانية مشتركة. ولذا تأخذ حركة تحرير المرأة بتكثير من المفاهيم الإنسانية المستقرة الخاصة بأدوار المرأة فى المجتمع، وأهمها: «بطبيعة الحال، دورها كأم، ولذا يتحرك برنامج حركة تحرير المرأة داخل إطار من المفاهيم الإنسانية المشتركة، التى صاحبت الإنسان عبر تاريخه الإنسانى، مثل مفهوم الأسرة باعتبارها أهم المؤسسات الإنسانية التى يحمى بها الإنسان ويحقق من خلالها جوهره الإنسانى ويكتسب داخل إطارها هويته الحضارية والأخلاقية، ومثل مفهوم المرأة باعتبارها العمود الفقري لهذه المؤسسة، وتطرح أفكاراً مستحيلة ولا تتزلق فى التجريب اللانهائى المستمر الذى لا يستند إلى نقطة بدء إنسانية مشتركة ولا تصد أية حدود أو قيود إنسانية أو تاريخية أو أخلاقية. هذا هو الإطار الحضارى والمعرفى لحركة تحرير المرأة وهذه هى بعض ثوابتها، وقد كان هذا هو أيضاً الإطار الأساسى لحركات التحرر فى الغرب حتى منتصف الستينيات. ولكن الحضارة الغربية دفعت عليها تطورات غيّرت من توجهها وفيلسوفها، إذ

ولحن نذهب إلى أن حركة الفيمينزم (التي ندرجها بإحدى حركات التمركز حول الأنثى) هي تعبير عن هذا الفعل ذاته وعن إزاحة الإنسان من مركز الكون وعن هيمنة الطبيعة/ المادة على الإنسان. ويترجم هذه الرؤية نفسها إلى مرحلتين:

(أ) مرحلة واحدة إمبريالية وثباتية وواحدة صلبة ينقسم فيها السلام إلى ذكور متمركزين تماماً حول ذكورتهم ويحاولون أن يسرعوا الإنثاء ويهيئوا عليهم، وإلى إنثاء متمركزات تماماً حول أوتريتهن يحاولون بدورهن أن يصنعن الرجال ويهيئن عليهم.

(ب) سرعان ما تتصل هذه الواحدة الإمبريالية والثانية والرامدية الصلبة لتصبح واحدة مادية سائلة لا تعرف فارقاً بين ذكر أو أنثى. ولذا لا تصارع الذكور مع الإنثاء وإنما يتفككون جميعهم ويذوبون في كيان سديمي واحد لا معالم له ولا قسماً.

٤ - الواحدة الإمبريالية والثانية والواحدة الصلبة والتمركز حول الأنثى:

تؤكد حركة التمركز حول الأنثى في إحدى جوانبها للفراق العميقة بين الرجل والمرأة، وتصدر عن رؤية واحدة إمبريالية وثباتية الأنا والآخر الصلبة كانه لا توجد مرجعية مشتركة بينهما، وكأنه لا توجد إنسانية جوهرية مشتركة تجمع بينهما. ولذا لندور المرأة كأم ليس أمراً مهماً، ومؤسسة الأسرة من ثم تعد عبثاً لا يطلق. فالمرأة متمركزة حول ذاتها تشير إلى ذاتها، مكتفية بذاتها، تدرك اكتشافات ذاتها، وتحققها، خارج أي إطار اجتماعي، في حالة صراع كوني أزلي مع الرجل المتمركز حول ذاته، وكأنها الشعب المغترب في مواجهة الأفيغار، أي أنه بدأت عملية تفكيكه تدريجية لمقولة المرأة كما تم تعريفها عبر التاريخ الإنساني وفي إطار المرجعية الإنسانية، لتحل محلها مقولة جديدة تماماً تسمى المرأة، أيضاً ولكنها مختلفة في جوهرها عن سابقتها. ومن ثم تتحول حركة التمركز حول الأنثى من حركة تدور حول فكرة الحقوق الاجتماعية والإنسانية للمرأة إلى حركة تدور حول فكرة

الهيوة، ومن رؤية خاصة بحقوق المرأة في المجتمع الإنساني إلى رؤية معررفية أنثروبولوجية اجتماعية شاملة تخلص بقضايا مثل دور المرأة في التاريخ والدلالة الأنثوية للرموز التي يستفهمها الإنسان. وإذا كانت حركة تحرير المرأة تدور حول قضية تحقيق العدالة للمرأة داخل المجتمع، فإن حركة التمركز حول الأنثى تقف على النقيض من ذلك، فهي تصدر عن مفهوم صراعي للعالم حيث تتمركز الأنثى على ذاتها ويتمركز للذكر على الآخر على ذاته، ويصبح تاريخ الحضارة البشرية هو تاريخ الصراع بين للرجل والمرأة وهيمنة للذكر على الأنثى ومحاولها التحرر من هذه الهيمنة.

وتذهب بعض التاريخ الأيديولوجية المتمركزة حول الأنثى إلى أن هيمنة الذكر على الأنثى تمت إثر معركة أو مجموعة من المعارك حدثت في عصور موعلة في القدم حينما كانت المجتمعات كلها مجتمعات أمومية (ماترواكي (matriarchy) تسيطر عليها الإنثاء أو الأمهات، وكانت الآلهة إناثاً، وكان التنظيم الاجتماعي ذاته يتصف بالأنوثة، أي بالرقة والرواء والاستدارة (التي تشبه هود الإنثاء وضو للتأنيث). ثم سيطر للذكر وأسسا مجتمعا مبنيا على الصراع والسلاح (الذي يشبه عضو الذكور) وعلى الغزو (الذي يشبه لقحام الذكر للأنثى). بل إن كل التاريخ أصبح يدور حول مركز واحد هو: الرجل - عضو للذكور - السلطة - الإله - الذكر - الأب وهذه هي المجتمعات الأبوية البطريركية (patriarchal). ويتحدث دعاة ما بعد الصلطة والتمركز حول الأنثى عن اللوجوس (أي الكلمة - السلق والمرکز) والفالويس Phallus (أي عضو للذكور). وهم يذهبون إلى أن العالم ليس متمركزاً حول اللوجوس وحسب (لوجوسترك (Logo-centric) كما يدعى بعض للذكر من دعاة ما بعد الحداثة، وإنما هو متمركز حول عضو للذكور (فالوجوسترك Phallo - go-centric) وسرد أحداث التاريخ من ثم يتم من وجهة نظر ذكورية بحدّة ويستبعد الإنثاء تماماً.

ومن ثم يرى دعاة ما بعد الحداثة والتمركز حول الأنثى ضرورة وضع نهاية، لهذا التاريخ بتفكيكه هذا العالم الذكوري. وإطلاقاً من هذه الرؤية للتاريخ ينادي دعاة للتمركز حول الأنثى بالتجريب العالم والمستمر ويطرحون برنامجاً «ثوري» يدعو إلى إعادة صياغة كل شيء: التاريخ واللغة والرموز بل الطبيعة البشرية ذاتها كما تحققت عبر التاريخ وكما تجددت في مؤسسات تاريخية وكما تولدت في أعمال فنية، فهذا للتحقق والتعبير والتخليق إن هو لا انحراف عن مسار التاريخ الحقيقي.

وفي مجال وضع هذا البرنامج «الثوري» موضع التنفيذ ينادي دعاة حركة التمركز حول الأنثى بضرورة إعادة سرد التاريخ من وجهة نظر أنثوية (أي متمركزة حول الأنثى)، بل وأعيد تسمية التاريخ، فهو بالإنجليزية مسدورى history الذي وجد بعض الأنكباء أنها تعني «قصته this story، ففقد تلويز اسم التاريخ ليصبح her story، أي «قصتها»، أي أن تاريخ الذكور مختلف تماماً عن تاريخ الإنثاء (شاماً مثل التاريخ اليهودي، المستقل عن «التاريخ الإنساني»، والرموز التي فرضها للذكور لابد أن تصاف المسئلة. ومنتهات الإنسان الفنية لابد أن تصبر عن الأنثى والأمها. ومن هنا للتركيز الشديد في الأدب الغربي الحديث على الجوانب الصراعية في علاقة الرجل بالمرأة وعلى موضوعات أدبية مثل الغضب، والبهذ الأساسي لحركة التمركز حول الأنثى، في نهاية الأمر وفي التحليل الأخير، هو رفع وعي النساء بأنفسهن كنساء وتسيين أذهنهن في المعركة الأنثوية مع الرجال وتسييسهن، لا بالمعنى الشائع المتداول (أي أن يدرك الإنسان الأبعاد السياسية لظواهر المحيطة به ولحقوقه وإيجاباته السياسية) وإنما بمعنى أن ندرك أن كل شيء إنما هو تعبير عن هذا الصراع الكوني بين الذكر والإنثاء.

ويضرب تيريز إيجلشتون مثلاً على التحليل التفكيكي ذي الاتجاه المتمركز حول الأنثى الذي يؤكد فكرة الصراع هذه، وكيف

الإنثوية

مادية برأية تماماً؛ مجرد «حمل» للأفكار البلاستيكية).

وتتجسّد نفس السمة، أي الانفصال الكامل في الرؤية والأحاسيس بين الرجل والمرأة ولتأثير وجود طبعة بشرية مشتركة، في موقف حركة التمرکز حول الأنثى من اللغة. إذ تنذهب هذه الرؤية إلى أن لغة النساء مختلفة تماماً عن لغة الرجال، فهي لغة متخفية لصب كجسد المرأة (الجسد مرة

أخرى؛ للجسد دائماً؛ الجسد في البداية والنهاية). ولذا فالواصل بين الذكر والأنثى ليس ممكناً وإن تم فهو ليس كاملاً. ويتم الهجوم على ما يسمى «تكوّن اللغة، والتأثير» إلى «تأنيثها»، واللغات التي تفضل صيغة التذكير على صيغة التأنيث، لابد أن يعاد بناؤها بحيث تستخدم صيغة محايدة أو صيغة تذكورية أنثوية. ولذا تكتب كلماتها: هو (بالإنجليزية: هي) he وهي (بالإنجليزية: هي) she على النحو التالي he/she, أو she/he حتى لا يظن أحد أن هناك أي تفضيل للرجل على المرأة. وفي محاولة للتفريق الكامل بين الرجل والمرأة وتأنيث اللغة يعاد كتابة كلمة «نساء» women، على النحو التالي: «womyn» حتى لا تفسر كلمة «نساء» بالإنجليزية، على كلمة men، أي رجال

والمباذ بالله، ولوحظ أن «رجل الثلج»، رجل، ومن ثم تم تعديل اسمه ليصبح بدلاً من سونومان snowman إلى «امرأة الثلج» (بالإنجليزية: سويومان snow woman) أو حتى «إنسان الثلج» (بالإنجليزية: سويومان human snowman). ونفس الشيء يطبق على الكلمات المستخدمة للإشارة إلى الذات الإلهية فيجب الابتعاد عن الإشارة إلى الإله باعتباره ذكراً وأنثى، إذ يجب أن يشار إليه باعتباره ذكراً وأنثى في ذات الوقت، فيقال على سبيل المثال «إن الخالق هو الذي» هي التي، وضع وضعت... إلخ، بل ويشار إليه أحياناً بالـ «وثن» وحسب، فهو إمكة للذئابة، و «سيد الكون»، كما أن بعض دعاة حركة التمرکز حول الأنثى يستخدمون كلمات لا جسد لها (بالإنجليزية: أن جندرد ungendered) مثل: «فريند friend» (صديق) و «كومبانيون companion»

مطروحة وممكنة، فالحدود ليست كما قد تبدو لأول وهلة.

في هذا الضمّ المتدفق من الكلمات والفهميات يتصور المرء أن الحديث قد يكون حديثاً عن مفهوم الحدود والأمن في الدولة الصهيونية، أو عن علاقة الانتماء السوفيتي بالولايات المتحدة ليأت فقرة الحرب الباردة، أو عن حروب الرجل الأبيض ضد شعوب آسيا وأفريقيا، وليس عن علاقة للرجل بالمرأة. (أخبرني صديقة من زائدات حركة التمرکز حول الأنثى أن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة هي في جوهرها مواجهة سياسية (كذلك)، فكان ردّي عليها أنها إما لا تعرف شيئاً عن العلاقات الجنسية أو عن المواجهة السياسية).

هذه الرؤية الصراعية النازوية الشرسة تتبدّى في رؤية حركة التمرکز حول الأنثى لأحاسيس كل من المرأة والرجل، ففي غياب الإنسانية المشتركة لا يمكن أن تكون هناك أحاسيس إنسانية مشتركة بين الذكر والأنثى. فتركيبية جسدتهما مختلفة وطبيعتهما الفسيولوجية مختلفة (والإنسان الطبيعي) المادي يعيش في الجسد وحده، فضاءه محدد بغشاء الجسد). فالرجل على سبيل المثال لا يعمل ولا يلد، ولذا فهو لا يمكنه أن يشعر بالألم للمرأة، وأحزانها وأفراحها، في فترة الحمل ولحظة الولادة، فهي وحيدة مع جسدها (ولذا تقوم إحدى مستشفيات الولادة في الولايات المتحدة بعقد دورات تدريبية للرجال حتى يتعلموا ألم المرأة. ومن ضمن التدريبات إعطاء الزوج بعضاً منتقهاً من البلاستيك يرتديه كي يشعر بشعور زوجته الحامل، وكان العمل والولادة مسألة

أن أحد قطبي الصراع لابد أن يهيم على الآخر، فلا حب ولا فراح ولا إنسانية مشتركة، بل صراع شرس لا يختلف إلا من ناحية التفاصيل عن الصراع بين الطبقات عند ماركس، أو الصراع بين الأنواع والأجناس عند داروين، أو الصراع بين الجنس الأبيض والأجناس المختلفة، الأخرى. حسب التصور العنصري الإمبريالي الغربي. يقول تيري إيجلتون:

«تذهب المجتمعات الذكورية المتمركزة حول الذكر إلى أن الرجل هو الأصل للثابت (البداية الأولى - التوجّه) والمرأة هي العكس. ولكن المرأة، في واقع الأمر، هي الأصل الآخر المسكوت عنه. والمرأة عكس الرجل، هي ما يمكن أن يشار إليه على أنه «الرجل» الآخر، فهي ليست برجل وإنما هي رجل معيب ناقص حسب تصور المجتمعات الذكورية. ولكن الرجل هو الرجل إلا في حد ذاته، وإنما عن طريق استبعاد عكسه وإخفائه، فهو يعرف ذاته الرجولية كتنقيض للمرأة، فكل وجوده وهويته مرتبط تماماً بمقابلته تأكيد وجوده المستقل عن المرأة. فهو يعرف ذاته في مواجهة المرأة، والمرأة على علاقة ثورية به باعتباره ما صورته العكسية. إنها صورة ما ليس هو، وهي تعبير عن غيابة الذي يخاف منه، فهو يريد تأكيد حضوره الكامل.

ولكن للمرأة تصبح بذلك عنصراً أساسياً في تذكير الرجل بذاته، فحضوره مرتبط بغيبائها، ولذا فإن الرجل يحتاج لهذا الآخر حتى حينما يتيقّده، ويصعّط أن يعطى هوية إيجابية لما يعتبره لا شيء، فكيفما معتمد عليها بشكل طفيلي ويتوقف وجوده على استبعادها، وهو يستبعد لها لأنها قد لا تكون هذا الآخر على أية حال. فكلها إشارة على شيء في الرجل ذاته، شيء يود أن يكبحه ويستبعد خارج وجوده وخارج حدوده. قلل ما هو خارج الرجل بوجود داخله، وما هو غريب قريباً. لكن هذا، يجد الرجل أنه في حاجة ماسة إلى أن يحرس الحدود المطلقة بين عالمه وعالم المرأة بكل ما أوتي من قوة بسبب خوفه من أن تهازل الحدود مسألة

(رفيق) و «كو كرياتور» co-creator (المشاركة في الخلق) للإشارة إلى الإله.

وكل هذا من لغو الحديث، وهو ليس برباناً للإصلاح وإنما هجوم على الثقة البشرية وحدودها وتشويه لها. فهل نحن نفكر في «المقاومة» باعتبارها ثلثي وفي «الصمود» باعتباره ذكراً؟ وهل نفكر في «الأسانة» و «الخبانة» باعتبارهما إنثاء، أما «السلامة» و «السلامة»، فنفكر فيهما باعتبارهما ذكوراً؟

وحيثما نقول «أبواب»، هل نفكر في أعضاء التأنيت حينما نقول «بوابات»، أم أن هذا هو وجهان للمولدين الطبيعيين الماديين الذين يستخدمون الهندس كعنصر أساسي لإدراك كل شيء؟ ثم تضيق الدائرة لتصبح أعضاء التذكير والتأنيت هي الصور المجازية الوحيدة التي يمكنهم إدراك العالم من خلالها؟ وهل يمكن أن يكون استخدام كلمة «إنسان» (وهي تعبير عن الذكر والأنثى) حلاً لمشكلة؟ الإجابة، بطبيعة الحال، بالنفي، لكن المهم من وجهة نظر المتمركزين حول الأنثى هو طرح برنامج إصلاحية مستحيلة، غير قابلة للتفويض، وإجراء تجارب مستمرة بلا ماضي ولا ذاكرة ولا فهم، وذلك حتى يتم تقويض حدود الثقة القائمة والمرجعية الإنسانية المشتركة المتجاوزة وكل المنظومات للقيمة.

وتتضمن الرؤية الواحدية والثلاثية الصراعية الصلبة في الإشارات المتكررة في أدبيات حركة المتمركز حول الأنثى إلى المرأة باعتبارها أفعية، وكلمة «أفعية» هنا لا تعني أفعية عديدة مضطهدة وإنما تعني في واقع الأمر أنه لا توجد أفعية من أي نوع (إنسانية مشتركة) ولا يوجد معيار يحكم به، فالجميع متساوون ولا يمكن الحكم على أحد.

وتصل هذه الرؤية قمعتها (أبروتها) حينما تقرر الأنثى أن تدبر ظهرها للأخر/ الذكر تماماً، فهي مرجعية ذاتها وموضع الحول ولا تشير إلا إلى ذاتها، فهي سوبرويرمان superwoman، ولذا تعلن استقلالها الكامل عنه. وحينئذ يصبح للسحاق التعبير النهائي عن الواحدية الصلبة، وهو الأمر الطبيعي الوحيد المباح للمرأة التي ترفض أن تؤكد إنسانيتها المشتركة، التي لا

يمكن أن تتحقق إلا داخل إطار اجتماعي وسياق تاريخي، وبدلاً من ذلك تؤكد «نساءيتها»، أي ذاتها الأثوية المنفصلة التي لا توجد في أي سياق تاريخي أو داخل أي إطار اجتماعي. وكما قالت إحدى «دعاة المتمركز حول الأنثى» للمساعات: «إذا كانت الفيمينيزم هي النظرية، فالسحاق هو التطبيق If feminism is the theory, Lesbianism is the practice».

ويصبح من الطبيعي ألا تلجأ المرأة للرجل لإيجاب الأطفال، بل يمكن أن تلجأ للمعالج والإجراءات الطبية «الطبيعية»، المختلفة (المعقمة من للتاريخ والمجتمع والفهم) التي تستبعد الرجل كشريك في إنسانية مشتركة. وهكذا تصفى الأزواجية تماماً ويحسم الصراع لنصل إلى حالة من الواحدية الأثوية الصلبة والمتمركز اللا إنساني حول الذات الأثوية، وإلى نهاية التاريخ المتمركزة حول الأنثى.

• الواحدية المسائلة وذويان الأنثى:

فكر المتمركز حول الأنثى ينتمي إلى نمط أساسي في الفكر المادي لشُرنا إليه من قبل (الانتقال من المتمركز حول الذات الإنسانية إلى المتمركز حول الطبيعة/ الذات) ومن عالم بحوى مركزه دلخه إلى عالم بلا مركز. ولذا نجد أن تفكيك مقولة المرأة (الإنسان الإنسان) يأخذ شكلين متناقضين، أولهما هو الذي تنازلناه في الجزء السابق من هذه للدراسة، أي تحول المرأة إلى كيان متمركز حول ذاته يشير إلى ذاته مما لقي إلى ظهور المتمركز المتطرف حول الذات الأثوية والعداء للفرس للذكور والصراع للدارويني المستمر بينهما (واحدية إمبريالية وثلاثية وواحدية صلبة). أما الشكل الثاني فهو ما سمّيته «الواحدية المسائلة»، والواحدية المسائلة كاملة في الواحدية الصلبة، فبعد أن تتحول المرأة من إنسان لإنسان إلى كيان طبيعي/ مادي يرد إلى عناصر مادية ويصير في إطارها، بحيث لا تشير المرأة إلى ذاتها وإنما إلى الطبيعة/ المادة، يتم تسويتها بالرجل أو الإنسان اللبني في جميع الوجوه

بحيث لا تختلف عنه في أي شيء، دورها لا يختلف عن دوره، فكلاماً إنساناً طبيعياً/ مادي، وما يجمعهما ليس إنسانيتها المشتركة وإنما ماديتهما المشتركة، فيتم اخذهما إلى مستوى طبيعى/ مادي عام وأحد لا يكثر بكثير للذكر أو أنثى الأثى أو يسرى بينهما، فالقاتلون الطبيعي/ المادي العام لا يكثر في الموصوفة أو الثانية، كما أن العالم متحد المراكز لا يكثر بأية فروق ظاهره، بل هو عالم سائل لا مركز له، لا يمكن إصدار أحكام على أي شيء. كل هذا يؤدي إلى ظهور الجنس الواحد أو الجنس الوسيط بين الجنسين (بالإنجليزية: بوني سكس unisex)، أي أنه تم رد الواقع إلى عنصر واحد أو مبدأ واحد يكثر أي شكل من أشكال عدم التجانس أو أي تنوع، بل ويكثر وجود ثنائية ذكر/ أنثى، فالذكر مثل الأنثى والأنثى مثل الذكر وكلاهما مجرد إنسان طبيعى/ مادي. وهكذا تتحول السوبرويرمان superwoman، عدوة الرجل، إلى سوبرمان subwoman، ليس لها هوية أثنوية مسائلة، فهي أقل من امرأة، امرأة ناقصة، بذل قصارى جهدها أن تكون «كاملة»، أي مطابقة تماماً مع الرجل.

ولكن في كلتا الصاليتين سواء كانت سوبرويرمان لم سوبرمان، ليست المرأة هي الأم - الزوجة - الأخت - الحبيبة التي نعرفها والتي لها دور مستقل داخل إطار الجماعة الإنسانية الشاملة التي تضم الذكور والإناث والصغار والكبار وإنما هي شيء جديد تماماً، ومع هذا يطلق عليه اصطلاح «امرأة». ويسقط الأم والزوجة والمرأة، تسقط الأسرة ويتراجع الجوهر الإنساني المشترك ويصبح كل البشر أفراداً طبيعيين لكن مسلحة الخاصة وقصته الصغرى العاقصة: كل إنسان مثل الذرة التي تصطدم بالذرات الأخرى وتتصارع معها، والجميع يجابهون الذرة وقطاع اللذة والإعلان بمفردهم، ويقعون في قبضة الضرورة، ويتم تسوية الجميع بالحيوانات والأشياء، يتسود الواحدية المسائلة التي لا تحترف الفرق بين الرجل والمرأة أو بين الإنسان والأشياء. ويتم الإشارة إلى الإله في مرحلة الواحدية المسائلة هذه لا باعتباره هو أو هي، إذ يحل المحاد قمته والسيولة محتها، فيشار إليه، كما ورد في إحدى

ترجمات الإنجيل الأخيرة، باعتباره ذكرًا وأنثى وشيدًا. فالإله هو he/she/it. ومن الصعب على المرء أن يقرر ما إذا كانت هذه هي نهاية للمسئلة، أم أن هناك المزيد؟ فالعجيب المنفتح على اللغة والتاريخ والملاقات بين البشر مسألة لا ستقف ولا حدود ولا نهاية لها.

٦ - حركة التمركز حول الأنثى والنظام العالمي الجديد:

إن دعاء حركة تحرير المرأة يركزون تمامًا المقتبة البديهية الإنسانية البسيطة وهي أن ثمة اختلافات (ديولوجية وبنفسية واجتماعية) بين الرجل والمرأة، وهي اختلافات تتفاوت. من منظور سلوك كل منهما، في درجات العمق والسطحية، وتنبؤ عن نفسها في اختلاف في توزيع الأدوار بينهما وفي تقسيم العمل، ولكن بدلاً من أن يحاول دعاء حركة تحرير المرأة مع هذه الاختلافات والقضاء عليها قسراً مبرراً لأنهم يذنون قساري جهدهم للحيلة دون تحويلها إلى ظلم وتفاوت اجتماعي أو إنساني يودى إلى توسيع الهوة بين الذكر والإناث. أما دعاء حركة التمركز حول الأنثى فيبدأ بحسون ويحذف بين رؤية مواطن الاختلاف بين الرجل والمرأة باعتبارها هوة سحيقة لا يمكن عبورها من جهة، وبين إنكار وجود أى اختلاف من جهة أخرى. ولذا فهم يرغمون فكرة توزيع الأدوار وتقسيم العمل ويؤكدون استحالة اللقاء بين الرجل والمرأة، ولا يكتفون بفكرة العزل ويحاولون إما توسيع الهوة بين الرجال والإناث أو تسويتهم بعضهم بالعض، فيطالبون بأن يصبح التفكير أياً ما وأهمات في الوقت نفسه، وأن تصبح الإناث يذرون أهمات وآباء، ولعل الهندسة الوراثية ستعمل كثيراً من هذه «المشاكل» وستفتح باب التعريب للامتناع على مسراريه بحيث يصبح بإمكان الرجل أن «يصطل، طفلاً (وليس مجرد بطن بلاستيك)، ويمكن تجاوز مشقات الحمل نفسها من خلال عمليات الاستئصال المرحية. كما أن تعديل القوانين في الغرب سينتقل بكل ما قد يتنبأ من «مشاكل» شكلية قد تصنع حدوداً على عملية

الأنثوية

يُطرح من مطالب لضمان تحقيق العدالة للمرأة. ويمكن للمجتمع الإنساني، بذكوره وإناثه، أن يتبنى برنامجاً للإصلاح في هذا الاتجاه، ويمكن لكل من الرجال والنساء تأييده والوقوف وراءه. أما حركة التمركز حول الأنثى فهي تذكر الإنسانية المشتركة ولذا لا يمكن أن ينضم لها الرجال، فالرجل باعتباره رجلاً لا يمكنه أن يشعر بمشاعر المرأة، كما أنه منبذ يحمل وزر التاريخ للذكوري الأبوي، رغم أنه ليس من صنعته. كما تذكر حركة التمركز حول الأنثى الاختلاف، ومن ثم لا مجال للتوحد ولا مجال لوجود الإنسانية كما تعرفها. لكن هذا لا يبرر برنامجاً للإصلاح في حركة التمركز حول الأنثى ولا توجد معادلة جادة لتحقيق المساواة بين الرجل والمرأة أو إلى تفوير القوانين أو الصياق الاجتماعي للحفاظ على إنسانية المرأة باعتبارها أمًا وزوجة وابنة وعضوًا في الأسرة أو المجتمع. وإن كان ثمة برنامج للإصلاح فيسجد أنه يصدر عن إطار تفكيري يهدف إما إلى زيادة كفاءة المرأة في عملية الصراع مع الرجل أو إلى تسويتها به، أي أنه في جميع الحالات ثمة إنكاراً للإنسانية المشتركة. ولذا فالبرنامج الإصلاحي هو برنامج يهدف إلى تفوير الطبيعة البشرية ومسار التاريخ والرموز واللفات.

٧ - حركة التمركز حول الأنثى والصهيونية:

من الأمور العديدة بالنظر والتدبر أن ثمة نقط تشابه واضحة بين حركة التمركز حول الأنثى وحركة مايدة إمبريالية أخرى وهي الحركة الصهيونية، التي تذكر الإنسانية المشتركة فقطس البشر بصرامة بالفة إلى يهود وأغبيار، وتصدر عن الإيمان بأن الأغبيار (كل الأغبيار) يحملون وزر تاريخ الاضطهاد الدائم لليهود (كل اليهود). وعزلة الأغبيار عن اليهود كاملة إلى درجة أن الواحد لا يمكنه أن يشعر بشعور الآخر، فكل إنسان جزيرة معزلة، مكتفية بذاتها، مرجعية ذاتها. ومن ثم يبراه اليهود العالم وحدهم في عزلةهم وبرايمهم وفرايدتهم ومعالناتهم التي لا

العجيب، إذ بإمكان الأنثى أن تخرج من أنثى أو من رجل حسب ما يسمونه «التفضيل الجنسي Sexual preference». بل إن الأمر يمتد ليشمل الأساس للجوانب ذاتها، فالمرأة الحقيقية يجب ألا تختلف مشاعرها عن مشاعر الرجل، والرجل الحقيقي يجب ألا يختلف مشاعره عن مشاعر الأنثى. ويقوم هوليود (أكبر آلية عرضها الجنس للبشرى لنشر الأفكار وإضاعة الرؤى) بدور نشط في هذا الضممار إذ بدلت تظهر أفلام فيها إناث يغويون الرجال، ورجال تخدع وجوههم من النساء (ولا مانع من استخدام نون للنسوة هذا، حتى لحطم حدود للفة ضامًا)، وليس الهدف من كل هذا هو توسيع أفاقنا وتعميم القنواب الذهنية للجامعة التي يتعامل كل جلس مع الآخر من خلالها وسجنه فيها، وإنما هو ضرب فكرة المعيارية والإنسانية المشتركة في الصميم حتى يتم تصوية الجميع. ولعل العلم الحديث، بما حقق من تقدم مذل، قد يساعد في هذا الضممار بحيث يمكن للرجل أن يتناول كبسولة متركزة حول الأنثى فيشعر بشعور الإناث ويتم تسويته تمامًا من الخلط، وتتاول المرأة هي الأخرى كبسولة متركزة حول الذكر فتشعر بشعوره ويتم تسويتها من الخلط.

إن حركة تحرير المرأة، في نهاية الأمر وفي التحليل الأخير، ترى أن ثمة إنسانية مشتركة بين كل البشر، رجالاً ونساءً، وأن هذه الرقعة الواسعة المشتركة بيننا هي الأساس الذي نتجاوز على أساسه والإطار الذي نبحث داخله عن تحقيق المساواة. ولذا يمكن للرجل أن ينضم إلى حركة تحرير المرأة، ويمكنه أن يدخل في حوار بشأن ما

يشاركهم فيها أحد. فاليهود شعب مختار، له سماته الخاصة، وله حقوقه المطلقة ورسالته الخالدة وعذابه الخاص فهو موضوع الحول والكسوف، مرجعية ذاته، يعتمد معياره منها. وهو شعب لا يمكن أن يهدأ له بال إلا بأن يعود إلى أرض أسلافه (في فلسطين) حيث يمكنه أن يتمتع بحقوقه المطلقة. ولذا لا تهزل الحركة الصهيونية أي مجهود في محاولة الدفاع عن الحقوق المدنية والسياسية والدينية لأعضاء المجتمعات اليهودية في مجتمعاتهم. فمثل هذه الجهود (التي تتبع من الإيمان بالإنسانية المشتركة والتي يمكن أن يساهم فيها كل مدافع عن حقوق الإنسان وكل متحاضل مع المستعمرات) هي في واقع الأمر إحياء للمشروع الصهيوني الذي يرمى إلى وضع نهاية لتاريخ اليهود في العنق وتهمجر اليهود إلى فلسطين للقيام بجزيرة جديدة تماماً تقع خارج نطاق التاريخ اليهودي، وهي تسمية الدولة القومية ذات السيادة، في هذا الإطار توجه الحركة الصهيونية جل جهودها لتحقيق الهمة بين اليهود والأخبار لتحسين أوضاع اليهود في عملية الصراع حتى يسلم عن مجتمع الأخبار ويورده، إلى فلسطين بعد غياب مدة ألفي عام. وفي هذا الإطار يصبح أعضاء الشامية (أي أعداء اليهود) «أصدقاء أسفلاك»، (على حد قول مؤسس الحركة الصهيونية، تيودور هرتزل). وللاحظ هذا بعض التناقضات السلبية: اليهود منذ الأخبار - شعب معذب في كل مكان مقابل شعب مختار - شعب لا حقوق له مقابل شعب له حقوق مطلقة. وللاحظ أن هذه التناقضات السلبية تتحول إلى واحدة صهيونية سلبية في الدولة الصهيونية المستقلة، الدولة اليهودية الخاصة، حين يصبح المستوطنون هم وهدم أصعاب الحقوق المطلقة، فيجد العرب أنفسهم في مجتمعات اللاجئين تنهمر عليهم للتقابل باسم الدفاع عن الذات اليهودية الخاصة.

ولكن كما هو الحال في كل الحركات العارضة، تتحلل الوحدة الإمبريالية والثنائية والواحدية السلبية إلى واحدة سائلة، فالصهيونية التي تزكد حقوق اليهود المطلقة وفراقتهم الكاملة وترفض التعاون مع الأخبار

تري أن وجود اليهود في العنق هو حالة «غير طبيعية»، أي أن للفريد يتحول إلى الشاذ. ولذا ترى الصهيونية أنه لا بد من «تطبيع» اليهود، أي تحويلهم إلى كائنات طبيعية، يعيشون في دولة قومية عادية، لا يفتخرون عن بقية شعوب الأرض. وقد انتهى الأمر بالحركة الصهيونية التي تتنادى بحقوق مطلقة لليهود وسيادة مطلقة للدولة وسمات يهودية مطلقة للمجتمع بأن أسست دولة ذات توجه أمريكي واضح في عالم السياسة والثقافة وتعتمد بشكل شبه كامل على دعم الأخبار الأمريكيين! وهذا هو النمط نفسه الذي وجدناه في حركة التمركز حول الأنثى، فمن جهة ثمة تأكيد للفرد اليهود وعده الأخبار لهم لا يختلف كثيراً عن إتجاه حركة التمركز حول الأنثى نحو إعلان العرب على الرجال، ومن جهة أخرى ثمة محاولة نشطة تبذل لدمج اليهود في عالم الأخبار والذويان فيه، لا تختلف بدورها كثيراً عن محاولة الأنثى الذويان في الرجل وتظهر الـ uni-sex.

والعالم الغربي الذي ساند الدولة الصهيونية (التي تحول تفكير العالم العربي والإسلامي سياسياً وعضائياً) يساند بنفس القوة حركات التمركز حول الأنثى في بلادنا (ولس نشاط السفارة الهولندية في القاهرة في هذا المضمار مثلاً واضحاً على ذلك يستحق المزيد من الدراسة). فالعالم الغربي الذي أخفق في عملية اللواجهة العسكرية المباشرة مع العالم الثالث، اكتشف أن هذه اللواجهة مكلفة وطويلة ولا طاقه له بها، ومن ثم فالتفكير هو البديل العملي الوحيد. كما أنك العالم الغربي أن نجاح مجتمعات العالم الثالث في مقاومته يعود إلى تماسكها، الذي يعود بدوره إلى وجود بناء أسرى قسوى، لا يزال قادر على توصيل المنظومات القومية والخصوصيات القومية إلى أبناء المجتمع، ومن ثم يمكنه الاحتفاظ بذاكرتهم التاريخية ويعوهم وثقافتهم وهويتهم وقيمتهم. وهذا ولا شك يعنى للتصدي لعملية العولمة، التي تعنى للتشريد (داخل الإطار للمادى التفرعية) لكل المجتمعات بحيث يتحول العالم في نهاية الأمر وفي التحليل الأخير إلى سوق واحد

مجانس يخصص لقوانين المرض والطلب المادية يتحرك فيه نفس البشر والسلع في نفس العيزز الأملى، بلا سدود أو حدود أو منظومات قيمية تعوق هذه الحركة.

ولذا كانت الأسرة هي اللبنة الأساسية في المجتمع، فإن الأم هي اللبنة الأساسية في الأسرة. ومن هنا تركيز النظام العالمي الجديد على قضايى الأنثى، فالعقاب المتمركز حول الأنثى هو خطاب تفكيكى يعان حتمية الصراع بين الذكر والأنثى وضرورة وضع نهاية للتاريخ الذكورى الأبوى وبداية التجريب بلا ذاكرة تاريخية فهو خطاب يهدف إلى توليد القلق والضييق والملا وعدم المتانئية في نفس المرأة عن طريق إعادة تعريفها بحيث لا يمكن أن تتحقق هويتها إلا خارج إطار الأسرة. ولذا انسحبت المرأة من الأسرة تأكلت الأسرة ونهاوت، ونهاية معها أهم الحصون ضد التفتل الاستعماري والهيمنة الغربية وأهم المؤسسات التي يحفظ الإنسان من خلالها بذاكرته التاريخية وهويته القومية ومنظومته القيمية. وبذلك يكون قد نجح النظام العالمي الجديد من خلال التفكير في تحقيق الأهداف التي أخفق في تحقيقها النظام الاستعماري القديم من خلال اللواجهة المباشرة.

٨ - البحث عن بديل:

من الأجدر بنا أن ندرس قضية المرأة داخل إطارها التاريخي والإنساني، فنذكر أن مشكلة المرأة مشكلة إنسانية لها سماتها الخاصة. كما يجب أن نخلص عن أنفسنا غير اللجمعية الإنراكية ونبحث عن حلول لمشاكلنا لوأدنا من نماذجنا العرقية ومنظوماتنا القيمية والأخلاقية ومن إيماننا بإنسانيتنا للشذركة. وهي منظومات تزكد أن يسبق الإنسان الطبيعة (للمادة). ولذا بدلاً من الحديث عن «حقوق الإنسان»، إنسان روس الطبيعى الذي يعيش حسب قوانين الطبيعة، مما يضطرنا إلى الحديث عن «حقوق المرأة»، الفرد، ثم أخيراً عن «حقوق الطفل، الفرد، قد يكون من الأجدر بنا أن نتحدث عن «حقوق الأسرة، كمنظومة ثم يتفرع عنها وبعدها

الإنثوية

«حقوق الأفراد الذين يكوّنون هذه الأسرة، أي أئنا سنبدأ بالكل (الإنساني الجماعي) ثم ننتبه بالأجزاء (الفردية)».

ولو اتبعنا هذا النموذج، واتخذنا الأسرة نقطة بدء واحدة تحليلية، فإن الحديث عن «تصديق الذات بشكل مطلق» يصبح أمراً مجسراً ومزغزغاً ولابد أن يدخل محله الحديث عن «تصديق الذات داخل إطار الأسرة»، وبدلاً من الحديث عن «تصديق المرأة» كي «تتفق ذاتها، ولذاتها ومعتقداتها، قد يكون من المفيد أن ندرس ما حولنا لنكتشف أن أزمة المرأة هي، في واقع الأمر، جزء من أزمة الإنسان في العصر الحديث والتي تتبع من هذه الحركة الهائلة المرتبطة بتزايد معدلات الاستهلاك، التي تتم إيقاع حياتنا الحديثة، ومن وجود هذه الاختلافات الاستهلاكية التي لا حصر لها ولا عدد والتي تعاصرنا وتعد من حركتنا، إن الدراسة المتشائمة سببها لنا أن المشكلة تتبع من أن الرجل قد تم «تخصيصه» بشكل متطرف وتم استيعابه في هذه الحركة الاستهلاكية العمياء بحيث أصبحت البدائل المطروحة أمامه تفرق بكثير البديل المطروحة أمام المرأة، ولكن بما أن هذه الحركة الاستهلاكية المتطرفة هي أحد أسباب أزمة الإنسان الحديث قد يكون من الأكثر رصداً وعقلانية ألا نطالب بـ «تصديق المرأة» وألا نحاول أن نقذف بها هي الأخرى في عالم النسوق والحركة الاستهلاكية، وأن نطالب بدلاً من ذلك بتقويد الرجل أو وضع قفيل من الحدود عليه وعلى حركته بحيث نبطي من حركته فيصنع قفيلاً عن عالم النسوق والاستهلاك وبذلك يتناسب إيقاعه مع إيقاع المرأة والأسرة وحدود إنسانيتها المشتركة، وانطلاقاً من هذه الرؤية لا بد أن يعاد تعليم الرجل بحيث يكتب بعض خبرات الأبرة والنميش داخل الأسرة والجماعة، وهي خبرات فقدتها الإنسان الحديث مع تآكل الأسرة ومع تحركه المتطرف في رقة الحياة العامة، وبهذه الطريقة سيكون بوسع الرجل أن يشارك في تنشئة الأطفال، وأن يعرف عن قرب الجهد الذي تبذله المرأة/ الأم. ومن ثم يمكن لإنسانيتنا المشتركة أن نؤكد نفسها مرة أخرى.

وهذه استراتيجية لا تخطف كثيراً عن استراتيجية جماعات الدفاع عن البيئة (الفخري). فهم يطالبون الإنسان الغربي بأن يخفض من حرارة المجتمعات الغربية وأن يصلح قليلاً عن أيديولوجية التقدم والغزو والإنجاز والإنجابية على أن يخل محلها أيديولوجية الأتزان والتوازن مع الطبيعة والذات وإشباع الحاجات الإنسانية الأساسية بحيث يتناسب إيقاع المجتمع مع إيقاع الإنسان.

ولعله قد يكون من المفيد ألا نتحدث عن «حق المرأة في العمل» (أي أن تعمل في رقة الحياة العامة نظير أجزء)، أي العمل المنتج مادي الذي يؤدي إلى منتج مادي (سلع - خدمات). وتعد صياغة رؤية الناس بحيث يعاد تعريف العمل فيصبح «العمل الإنساني»، أي العمل المنتج إنسانياً (ويؤكد تؤكد أسبقية الإنساني على المادي والطبيعي). وهذا تصبح الأمور أهم الأعمال المنتجة، (وماذا يمكن أن يكون أكثر أهمية من تحويل الطفل الطبيعي إلى إنسان اجتماعي؟). ومن ثم يقل إحساس المرأة العاملة في المنزل بالفردية وعدم الجدوى، ويزداد احترام الرجل لها ويكف الجميع عن القول بأن المرأة العاملة في المنزل لا تعمل، وكأن عمل سكرتيرة في إحدى شركات التصدير والاستيراد أو إحدى شركات السياحة أكثر أهمية وجدوى من تنشئة الأطفال!

ولمّا قد نكتشف طرقاً جديدة لإعادة إنتاج الأسرة الممتدة بما توفره للإنسان من طمأنينة داخل المدينة الحديثة ذات الطرق القاسية والإيقاع المربيع، كما نطوّر طرقاً

معمارية تُقلّل الجورة كمؤسسة وسيطة تشبه في وظيفتها الأسرة الممتدة. وقد يمكننا التوصل اليوم عمل يمكن تقطيعه وتقسيمه ليتناسب مع مؤسسة الأسرة ولا يتعارض مع محاولة المرأة أن تقوم بدورها كام وكزوجة. بل إنه يمكن تعديل رقة الحياة العامة ذاتها ومكان العمل بحيث يخلق داخله حيز إنساني. ويمكننا أن نعيد بعث الاقتصاد للعائلي (بالإنجليزية: Family economy) الذي أثبت كفاءته ومقدرته على الاستمرار وإنتاجيته العالية في المجتمعات الحديثة والتي يقال لها «مقدمة» (سواء في اليابان أو الولايات المتحدة). ولكن ما يهمنا هنا أنه شكل من أشكال علاقات الإنتاج التي لا تفرض الأسرة وتفككها، ويمكن للمرأة أن تشارك فيه دون أن تفقد هويتها كام وزوجة. ويمكن أيضاً تطوير نظم تعليمية جديدة بحيث يمكن للمرأة أن تكتم وتستمر في تعليمها دون أن تولد داخلها التوترات بين الرغبة الممتدة في التحمل وللزوجة الكونية نصر الأمومة. وهذه الاقتراحات الأولية تهدف إلى تقليل الأعباء النفسية الناجمة عن الأمومة، بتحرير المرأة بعض الشيء من الأعباء المنزلية البدنية، بحيث تنقل حيزاً خاصاً بها يمكنها أن تمارس فيه إنسانيتها دون أن تضطر إلى تعظيم الأسرة ودون أن تعمل تحقيق ذاتها مشروطاً بتخليتها عن الأمر وعن دورها الاجتماعي.

ويجب أن يواكب هذا دراسة جادة ومتعمقة، نقدية وخالقة، لظاهرة تصديق المرأة في الغرب داخل إطار الترشيد المادي وإطار الفكر المادي المصراعي الواحدى المتمركز حول الأثني. فطبي سبيل المثال يمكن أن ندرس المشاكل الناجمة عن تآكل الأسرة وتكلفتها الاجتماعية والمادية. وقد قرأت في إحدى الدراسات أن انتماع المرأة من الأسرة واستيعابها في أليات النسوق والحركة الاستهلاكية يتحولها إلى طاقة عاملة، في رقة الحياة العامة ووحدة إنتاجية، في سوق العمل يؤدي إلى غربة شديدة عند الأطفال مما يحولهم إلى عناصر مدمرة. وقد رأى الباحث صاحب الدراسة

أن عمليات التخريب المتعمد في المدارس - (school vandalism) تكلف البلايين من الدولارات وأنها مترتبة صام الارتباط بظاهرة اختفاء الأم. كما يمكن أيضاً حساب الفسادة النفسية للطفل والتي يمكن ترجمتها مادياً إلى أرقام. وهل يمكن أيضاً ربط ارتفاع معدلات الطلاق بمعدلات انصاف المرأة من الأسرة ومن دور الأمومة؟ (تكلف الطلاق في الولايات المتحدة بلايين للدولارات أيضاً). ومن المعروف أن شركات التأمين ترفع أقساط التأمين على كل من يطلق لأنه يرتكب عدداً أكبر من الحوادث.

ويمكن الإشارة هنا إلى ما يسمى ظاهرة «تأنيث الفقر» (feminization of poverty) التي أصبحت ظاهرة اجتماعية معروفة في الولايات المتحدة. إذ يبدو أنه في إطار حرية المرأة وحرية الرجل، يتعايش رجل مع امرأة تنجب منه طفلاً أو طفلين حادة دون أن يرتبطا بعقد زواج. وبعد فترة قصيرة أو طويلاً يتحلى الرجل المال ويتنقب بسماركه بين الطرفين فيقتدر للرجل أن يبيع ذاته خارج إطار الأسرة فيحصل مئاهة وبذخبة، تاركاً الأم المحجورة وحدها، ترعى الطفلين فتزيد أعباءها النفسية والاجتماعية والاقتصادية (مهما دفع الرجل من نفقة) وازداد الرجال محبة وحركة استهلاكية، أي أنه تم تأنيث الفقر، ويمكن أن نصف أنه تم كذلك تأنيث الجهد النفسي والإرهاق البدني. ولعل هذا من أهم الأسباب السوسولوجية لزيادة معدلات المساق في المجتمعات الغربية. فهو يعل مشكلة ضرورة تفريغ الطاقة الجنسية للأُنثى دون أن يدخلها في دراسة العلاقة مع الرجل التي تربدها مولود التهلكة والفرق والألم والهجور.

كما يمكن أن ندرس إنتاجية المجتمع ككل في إطار خروج المرأة للعمل في حقل الحياة العامة بدلاً من العمل في حقل الحياة الخاصة، فهناك من الدراسات ما يشير إلى أن إنتاجية المجتمع على مستوى الماكرو تتزايد مع اضطرار المرأة بدور للزوجة والأم، إذ أنها تقوم بتربية الأطفال تربية صالحة، فيصبحون أعضاءً منتجين في المجتمع، كما أنها تهتدي من روع الجميع:

الزوج والأبناء عند عودتهم من رقة الحياة العامة، فيستعيد الجميع نوازلهم وتذليلد إنتاجيهم.

وثمة دراسات تشير إلى أن قلق المرأة بخصوص هويتها وثقتها قد تزايد مع فقدانها وظيفتها ومكانتها كأم وزوجة، وأن هذا اللقلق له مردود سلبى للغاية على صحتها النفسية وعلى محاولتها تحقيق ثقتها، وأنه هو الذي يؤدي إلى محاولة المرأة التشبه بالرجل، وظهور الـ uni-sex.

كما يجب أن نضع نصب أعيننا أثر كل مشروع اقتصادي إنتاجي على بناء الأسرة وعلى دور المرأة كأم. فهناك حديث طاعى، عن «الخصخصة» يلم بدرس أحد أثر الخصخصة علينا كبحر، وتكلفتها المبرورة والمادية (مع العلم بأن الكلفة المدوية تخرج نفسها بعد قليل إلى كلفة مادية يمكن حسابها كمياً بشيء من الجهد). واعتقد أن الخصخصة بلا ضابط سيكون لها أثر مدمر على الأسرة وعلى المرأة، فالخصخصة هي في واقع الأمر توسيع رقة السوق، وأقليات العرض والطلب، لتبعل كل شيء.

كما يجب ألا يغربنا أن لتسدى لكثير من المشاريع التي يقال لها تنمية والتي يفرمها لئيك الدولة والتي تهدف في واقع الأمر إلى تعظيم الدول للقيمة ومؤسسة الأسرة التي يرون أنها من أكبر موقلات التنمية، (أي التمسك للمادي بغض للخطر عن الشمن الإنساني مهما كانت فداخته). ولشئ نفسه ينطبق على بعض التشريعات التي تصدرها بعض المنظمات «الدولية» والتي تدور في إطار عقبة السوق للخصخصة الكاملة لكل شيء بما في ذلك جسد الإنسان وروحه ومعتزده. ونحن لا بد أن نستفيد من الخبرات والمعونات الدولية شريطة ألا نتحول إلى معلول عدم تقويض أسس مجتمعاتنا.

وهناك العديد من الدراسات الأخرى التي تبين أن خصائص المرأة التشريعية ووظيفتها البيولوجية له علاقة بتكوين شخصيتها وهويتها وطموحها (وهذه من المفارقات التي تستحق للتسجيل، فحركة المركز حول الأُنثى التي تؤكد مركزية جسد

الأُنثى في تحديد هويتها ينتهي بها الأمر إلى إنكار أي أهمية للجسد والخصائص التشريعية والوظائف البيولوجية، تماماً مثل الحركة الصهيونية التي تؤكد يهودية اليهودي ثم تحاول تخليصه منها). ونحن لا نذهب مذهب السابيين الذين يقولون بأن جسد المرأة هو قدرها وأن خصائصها التشريعية هي مصيرها المحتوم، ولكن نقول إن هذا الجسد وهذه الخصائص تفرض عليها حدوداً معينة، وهذه الحدود تخلق لها حيزاً أنثوياً خاصاً فصلها عن الرجل دون أن يحلها عنه. وقد هاج كثير من دعاة التركيز حول الأُنثى حيزاً تشر أحد العلماء دراسة تبين أن كثيراً من البطلات الرياضيات ممن احترفن الرياضة لا يحملن إلا إذا توقفن عن ممارسة الرياضة لمدة سنوات. وقد نشر أحد العلماء دراسة طريفة تبين أن ثمة علاقة ساء لم يمكن للباحث من تعديدها بدقة بين العادة الشهرية عند المرأة والسرقة الذي يفرزه الرجل تحت إبطه. ورغم أن هذه الدراسة دراسة أولية للتأنيث إلا أن حركات التركيز حول الأُنثى حاولت منع نشرها وغربها من الدراسات، أي أن التوجه الأيديولوجي يصل من لحة إلى محاولة إنكار الحقائق العلمية التي قد تقوض من النظرية، وكأننا في المرحلة الستالينية حين كان على العلماء أن يشدوا، بكل ما أوتوا من قوة صدق مقولات المادية الجدلية.

كما يجب أن ندرس الدور المدمر لبعض الشركات «العالمية» التي تشكل ما سيته في دراسة سابقة (الفرديون الأرضي ١٩٩٦) «الإمبريالية النفسية». وإذا كانت الإمبريالية للتقنية تبحث دائماً عن أسواق لمنتجاتها وعمالة رخيصة، فالإمبريالية النفسية لا تتخطى كثيراً عنها، إلا أنها جحت من وعى الإنسان ووجدته مجال حركتها ونشاطها، أي أنها لا تتحرك في رقة الحياة العامة البرائنة، بل في رقة الحياة الخاصة الوجدانية. وهي سوق يمكن توسيع حدوده إلى ما لا نهاية، عن طريق توسيع شهوة الإنسان داخله، يتصور أنه لا يمكنه تجاوزها إلا من خلال اقتناء منتج بعينه.

الأنثوية

وقد نشأت عدة صناعات (ويوس أمولها بلباوين للدورات) وركزت بلبات على المرأة. فشرركات مستحضرات التجميل وأدواتها جعلت المرأة هدفاً أساسياً لها. فمن خلال آلاف الإعلانات، يواد في المرأة إحساس بأنها إن لم تستخدم آلاف المسحوق والطرل والكريمات وخلافه تفقد جاذبيتها (عادة الجنسية) وتصبح قبيحة. بعد تريخ هذه القناعة تماماً في وجدان الإنثا يتم تغيير المساحيق كل عام، ويقلب من المرأة أن تغير وجهها لتصبح "جديدة تماماً"، «مرغوبة أبداً»، وهكذا تصبح المرأة شيئاً متجددة بشكل لا ينفنى.

ولا تقل صناعة الأزياء شراسة عن صناعة مستحضرات التجميل فهي صناعة أسبح لها قوتها فضائية وإجوم وأطال (مستظم من اللشراة جنسياً، مات ملهم خمسة في عام وبعد مرض الإنز، ونجحت صناعة الأزياء في التفضية على للفور حتى لا يؤثر على مبيعاتها). وفي كشور من الأحيان تقرب عروض الأزياء من الإيامية للصرية، فهي تفتن في ملس الشخصية الإنسانية والاجتماعية للمرأة وإلراة مافلتها الجسدية لتتحول إلى جسم طبيعى/ مافى، سوق عام لا خصوصية له يمكن هزيعه وفروظيه وموسله (تحويله إلى وسيلة). وهكذا يتم فرضيد جسد المرأة ووجهها في الإطار القادى ويتم سحقها من عالم الحياة الخاصة واللمانيةة في عالم الحياة العامة والسوق والهوية والتلق.

وما يزيد الطين بلة أن كل ما من صناعة مساحيق التجميل وأدواته والأزياء تفرض مقاييس جمالية يستعمل الاقترام بها إلا لمجموعة محدودة من الإنثا المتفرغات لجسدهن (مثل الممثلات أو عارضات الأزياء أو فنديات الإعلانات) وقد تسبب هذا في انتشار الأمراض النفسية مثل مرض فاركسيا فورموزا، وهو إحساس بتملكه المرأة مهما بلغت من جمال ورشاقة أنها قبيحة وديئة، فلتستع عن الأكل بسبب قلقها الشديد بغصوص وزنها وجمالها، وفي بعض الأحيان تقضى لحبها. ويبدو أن المرض

متشعر على نطاق واسع (يقال إن الأميرة ديانا كانت مصابة به بعض الوقت). ومثل هذه القضايا تتناولها فروع جديدة في علم الاجتماع مثل موسويولوجيا الوجهه وموسويولوجيا الجسد.

ويساعد عمليات حوسلة المرأة هذه وتوسيع نطاق الإمبريالية للفسية صناعة الإعلانات التي تستخدم المرأة لتصعيد الرغبات الاستهلاكية عند كل من الرجل والمرأة، وتعيد إنتاج صورة المرأة باعتبارها جسداً مادياً محضاً، موضوعاً للرغبة المادية القابضة. ثم تأتي أخيراً صناعة السيسما في الروايات السحرة (هولبرون) التي تعيد صياغة صورة المرأة في وجداننا جميعاً فهي تزع عن المرأة كل فخصة وتصرها لا من ملابسها وحسب وإنما من إنسانيتها وكيونيتها الحضارية والاجتماعية وخصوصيتها الثقافية بحيث تصبح مثل الإنسان المقدر من قبل النظام العلمى الجديد: إنسان بلا فكرة ولا وعى، إنسان عصر ما بعد الحائلة والعلم الذى لا مركز له (استخدم أحد نظرياء اصطلاحاً ما بعد البوكيني، (بالإنجليزية: Postbikini) على مفار ما بعد الحائلة ليشير إلى هذا الاتجاه نحو التعرية الشاملة، والبروجه أنظرنا نحو العلاقة بين تعرية المرأة من ملابسها وتعرية الإنسان من منظومته القومية وخصوصيته القومية).

ولعله قد يكون من السعيد أن نرى علاقة حركة التمركز حول الأنثى والفاهيم لكاملة فيها بمشروع السوق الشرق أوسطية، فكلامها معاد للشرخ، وكلامها يطالب الإنثا العربى أن ينسى ماضيه ووعيه وأن يبدأ من جديد. ولعله قد يكون من السعيد أن نذكر

العلاقة بين حركة التمركز حول الأنثى وظواهر جديدة في مجتمعنا مثل الاهتمام المحموم من قبل بعض الصحف والمجلات المصرية بالجنس. واستفهام العلمية المصرية في هذه الصحف وفي الإعلانات. إن الجنس الذى تتكلمه هذه الصحف ليس شأنًا إنسانياً مريكياً وليس ظاهرة اجتماعية وثقافية، وإنما هو تسلية وفضح، أى أنه عملية نزع للقدسة عن الإنسان ليصبح موضوعاً بسيطاً طريفاً لا كلاً مريكياً عظيماً. وفي هذا الإطار تصبح فصائل نجوم الميما وسورهم الفكية غير العطرة هي أهم الأخبار والصورة المجازية الأساسية، ومن ثم يتم تحويل الإنسان في سيرة فنانة الزارفاة للى لم تتجز شيئاً في حيلتها سوى سلسلة من اللزجات وعدداً من الفصالح. واستخدام العامية لا يختلف كثيراً عن ذلك، فالر أصبحت العامية وحدها هي مسروق ذاكترنا للثقافية لفتنا لراً لقيس والبحتدى وابن خلدون وابن سينا، أى فسدتا كل شيء، وتصبح كلاسيكياتنا هي أغاني شكوكي وأقبال إسماعيل ياسين. وأعتقد أن الإنسان الذى يقتدى بالزارفاة فنانة ولا يتذكر إلا بعض الأفلام والأغاني المصرية هو إنسان تم تفرينه تماماً وتفكيكه تماماً، ومن ثم يمكنه التحريك بكفاءة عالية في السوق الشرق أوسطية، لأن السوق المصرية تتطلب إنساناً آخر له هوية وفكرة ويعمل منظومة قيمية. إن حركة التمركز حول الأنثى هي جزء من هذه الهجمة الشاملة ضد قيما وذاكرتنا ووعينا وخصوصيتنا، ووجب أن نذكر هذا ونوعه، حتى لا تكون معركة معركة جزئية وغير وافية بذاتها.

٩ - خاتمة:

هذه كلها أفكار مبدئية للغاية، مجرد خطوط عامة، ولكن ما يجمعها كلها أن نقطة البدء والوحدة التحليلية هي الإنسان الاجتماعى وليس الإنسان الطبيعى، وهى الأسرة وليس الفرد المستقضى الوحيد الذى تنكسه وسائل الإعلام وتحركه المؤسسات الفكرية.

وأرجو ألا يفهم من حديثي أنني أفكر وجود قضية المرأة في مجتمعاتنا العربية والإسلامية، ولقد لا يوجد درجات متفاوتة من التعيين متدها، بل والتعم لها. فأننا أعرف (باعتباري أساتذاً في كلية البنات لمسلمين طوية) أن ثمة مشكلة، حادة وصعبة، تتطلب حلاً عاجلاً وجذرياً، كما أرجو ألا يتصور أحد أنني أطلب منع المرأة من العمل في رفقة لحماية العاملة أو نظير أوجر نقدي، أو أنني أطلب بالمحرم عليها عتقا وعملها، كل ما أطلب به أن يتم تناولنا لقضية المرأة من خلال قضية الأسرة وفي إطار إنسانيته الشفوقة، وأن تكون الأسرة (لا الفرد) الباعث عن معتمه الفردية ومصلمته للشخصية وحريته الاستهلاكية) هو الوحدة التحليلية ونقطة الانطلاق. ومن ثم نأخذنا أطلب برد الاعتبار للأسومة ووطيفة المرأة كأم وزوجة، وأرى أن هذه الوظيفة «الإنسانية» و«الخاصة» تسبق أي وظائف «إنتاجية» و«عامة» أخرى وإن كانت لا تهبطها. كما أطلب بالمعاضد على الخلاف بين الجسدين على ألا يتحصول هذا إلى أسس للنظم والتفاوت.

ولأختتم مقالتي هذا بالإشارة إلى قائمين قصيرتين: واحدة من حياتي الخاصة والأخرى من حياتي العامة. حينما ذهبت أنا وزوجتي (د. هدى حماني) إلى الولايات المتحدة لاستكمال دراستنا كنت من أكبر المطالبين بحرية المرأة في إطار المساواة

لكاملة التي تكثرب من التصوية. وقد لتحتق زوجتي ببرنامج الماجستير وأكثرت ألا تتفرغ تماماً للدراسة حتى لا تتعارض دراستها مع ولجبتها كأم. فحصلت على هذه الدرجة العلمية بهذه الشجيد (مقرر واحد أو مقررين كل فصل دراسي). ولكن حينما سحت أمامها الفرصة للاتحاق ببرنامج الدكتوراه أصبح الأمر يطلب التفرغ الكامل، ومن ثم الاستانة بوجاسة للأطفال (بالإنجليزية: baby-sitter). ولم ألتنع كثيراً في ذلك وطابت منها أن تلتزم للفرصة وألا تمنعني أي وقت ولو شفت لحصلت على درجة الدكتوراه وهي بعد دون لسانسة والعشرين، وألجنت حياتها المهنية العامة career قى سن مبكرة). ولكن فوجئت بها رفرض، كما رفعت أن تعمل خارج المنزل لأنها كانت تشعر أن العلاقة المباشرة بين الأم والطفلة أمر لا يمكن تعويضه مدى الحياة. وإن دراستها وعملها هذا سحرم طفلها الحق في أن تسعقت في الوقت الذي نشاء وأن قضى سنوات حياتها الأولى في طمانينة وسعادة وسكونة. ساعتها فزعت من نفسي لأنني، بسبب عتاقه الانتمال البروميثية والإنتاج لفقاسية التي هيمنت على ذلك، لم أدرك هذه الأمور الكونية البسيطة. وكبرت الطفلة وحصلت كل من الأم والطفلة على الدكتوراه ولم يته التاريخ. أما عن نفسي فأعريف أنني أدركني شيء من تقدم كما أعرف أنني أدركت الكثير من الحكمة.

أما الوثيقة الثانية، فهي كما أسلفت من حياتي العامة. كنت أعرف سيدة أمريكية من رانكت حركة التحمركز حول الأنثى كانت تزورني أنا وأسرتي عام ١٩٧٤ وعبرت عن رغبتها في التعرف على رانكت حركة تصير المرأة في مصر. فالتصفت بالدكتورة سهر القشماوي -رحمها الله- فلتصفت مشكورة بدعوتنا كذا على طعام للفخمة. وهذا الحوار بين السيدة الأمريكية والدكتورة سهر فحدثنا عن المساواة بين الرجل والمرأة وعن تصير المرأة. وكانت الدكتورة سهر توافقها على كل ما قللت إلى أن وصلت إلى نقطة شعرت عندها الدكتوراه سهر أن الأمر لم يعد حديثاً عن تصير المرأة وإنما عن تشويرها في مقابل الرجل وعزلها عنه. هذا ترفعت الدكتورة سهر عن الحديث معها باللغة الإنجليزية والتفت إلى وقالت بالعربية: ماذا تريد هذه السيدة؟ إن أخذا برأيها، سيكون من المستحيل علينا أن نجمع بين التكوير والإنث مرفق؟ ثم استمرت في الحديث بالإنجليزية. وقد لخصت كلماتها البسيطة الزائلة للردق الحادة بين حركة تصير المرأة وحركة التحمركز حول الأنثى، وبين من يدرك الإنسانية ومن يرفضها، وبين من يرى أسبقية المجتمع على الفرد ومن يرى أن لثافت الفردية هي البديلة والنهاية، وبين من يضع الإنسان قبل الطبيعة والمادة ومن يرى، على العكس من هذا، أسبقية لسانة على وى الإنسان ومخسارته وتوجهه الاجتماعي والأخلاقي. والله أعلم. ■



الأنثوية



جمعيات ..

« حقوق الإنسان النسائية »

بأمريكا اللاتينية

ماريكير أكوستا

ترجمة: سيد عبد الخالق

ويسمى به «إرهاب الدولة State terror» وتأثيره على الحياة الشخصية لصالحية للقاء، تلخص فيه كيف أن تمزق النظام الطبيعى لملالة ما، والتفكك الذى يلحق بكونها لمن شأنهما أن يدفعنا لنتوجه إلى الانضمام لجماعة منظمة مثل الـ «كومادريس» سعياً وراء نوع من المأوى للفسرة والسياسية كضرورة حياتية. ومن هنا، تلقى الشهادة الصبر على انخراط «الشاهدة» للتدريجى بمهام الجماعة، بدءاً بالحاجة إلى استعراض المواقف

من الاختلافات والاعتبارات بالمفادير وهي جمعية تهدف للدفاع عن حقوق الإنسان. تشكلت من اقرب منحيايا القمع السياسى (معظمها من النساء) والمعروفة اختصاراً باسم: «Comadres».

وتتعدد واحدة من أجريت هذه المقابلات معهن قصتها الشخصية، فيما تقدم نفسها بوصفها ممثلة سياسية للجماعة. وتكتم شهادتها المقدمة ههنا إلى ثلاثة أجزاء رئيسية، وتعامل الجزء الأول منها مع ما

ق ف كهيد:

وتعرض هذا الفصل بالتحليل، كيفية انخراط جماعة نسائية بالحركة السياسية بالسلفادور عبر حالة من حالات الصراع الثوري، وسياسة القمع للجماعى. وكان عدد من المقابلات الشخصية، قد أجرى تحت رعاية «أوسكار أرنولفو روميرو» أبرز أعضاء جمعية «أسهات وأقارب المسجونين السياسيين» ممن تعرضوا لحالات

الشخصي والذي يتولد عنه نوع من الارتباط بموقف النساء الأخريات، ولزمتهم، ولتجاهد بتعريف جامع لدورها السياسي كمعضلة بالجمعية: تلك التي تدعمها «أيديولوجية الأمومة» Ideology of Mothers والتي تهدف إلى فتح أفق «سياسي» من خلال التمهيد بملزمة الممارسات القمعية التي تميز حكومة السلفادور الزامدة.

وتخفت النزعة الشخصية قليلاً بالجوء الثاني من الشهادة، والذي يتعرض بالتفسير لتاريخ نشأة وتطور هذه الجماعة. كانت الجمعية أول الأمر قد بدأت كرابطة تجمع بين ضحايا القهر السياسي، ثم أصبحت بعد ذلك تنظيمًا كامل النضج يحظى بالاعتراف الدولي الثام. ولقد كرست جهودها للدفاع عن حقوق الإنسان الجوهريّة، حيز نظام فعال من الاستراتيجيات والتجارب المصممة لمواجهة تأثيرات «إرهاب الدولة» على مجتمع السلفادور، كما حاولت كذلك إجبار الحكومات المتعاقبة على حكم الدولة على أن تقدم تبريراً لعشرات الآلاف من حالات الاغتيالات والاختفاءات السياسية الجارية بالبلاد منذ عام ١٩٧٢.

ويحمل القسم الأخير من الشهادة الموقف الزاخر «للكومادريس» كجمعية حقوق إنسان وروصها لتنظيمًا يلعب دوراً قيادياً في عملية التأييد الشعبي بغية التطوير الاجتماعي ووضع نهاية للحرب الأهلية المشتعلة بالبلاد منذ عام ١٩٨٠. إن «الكومادريس» تطالب بإقرار سلام يصح بالتفاوض وإقامة الحوار بين القوى السياسية والعسكرية المتفادحة، والمتعلقة، من ناحية، في حكومة «إدارته» المسيحية الديمقراطية المهيمنة من قبل الولايات المتحدة الأمريكية، وفي الد «فدر» فملن، منظمة الائتلاف العسكري FDR-FMLN: منطلقة من حروب العصابات تلك، من ناحية أخرى، وبموقف توضع الشهادة، أنه على الرغم من أن «الكومادريس» ليست جمعية سياسية بالمعنى الصارم، وأنها هي على العكس جمعية حقوق إنسانية شديدة الارتباط بالكنيسة الكاثوليكية، إلا أنه ما من شك هناك، في أنها لعبت - ولم تزل - دوراً خطيراً في النظام السياسي ببلادها، وسواء على مستوى الاستراتيجيات أو الفطام، فإن «الكومادريس» قد تجاوزت

المتطلبات التقليدية للمنظمات المشابهة لها في النوع، وصولاً إلى تصورات أكثر اتساعاً لدور حقوق الإنسان، وأهمية هذه الحقوق في السياق التحرري (١). وفي أواخر الثمانينات من هذا القرن، لعبت الجمعية دوراً قيادياً في تعبئة سكان المدن والبلاد ضد الحرب من ناحية، وباتجاه سلام قائم على الفصل الاجتماعي من ناحية أخرى. ومن بين جميع تواريف تطور هذه الجماعات لتتفرد الكومادريس بالوصف الأمثل لكيف بدلت «حركات التمرد» بالسلفادور، وتحت لية ظروف، وكيف تطورت الجماعة منذ ذلك الوقت، وكيف ترى النساء أنفسهن، ويعتقن أدوارهن.

وبشكل متعمد، حذف من السياق قصة حياة «الشاهدة» قبل دخولها الجمعية، ومن البراد أن مفتاح فهم بعض القضايا المتعلقة بكيفية امتطاع المرأة بنشاط سياسي، يمكن الكشف عنه في تلك السنوات المبكرة والأحداث التي شكلت حياتها، إلا أن طول وتعدد قصة الشاهدة بتجاوزان شاماً حدود هذا العرض، وبالتالي كان التركيز فحصب، على مصفلة لشركها بجمعية الأمهات. ومنذ عام ١٩٧٠ تقريباً، وعدد كبير من هذه الجمعيات يمثل للظهور نهاعاً، خاصة ببلدان أمريكا اللاتينية: حيث تطبق الدوائر العسكرية الحاكمة أو للحركات العسكرية «مبدأ الأمن القومي» وما يندج عنه من سياسة انتهاك جماعي للحقوق الإنسانية. وكانت أولى هذه الجمعيات المذبقة شعبياً قد ظهرت في بوليفيا عام ١٩٧٢، متفوعة بتنظيم مشابه في شيلي خلال عام ١٩٧٤ عرفت باسم «الجمعية الشيلية لأقارب المفقطين والمختفين سياسياً: Agrupacion chilena de Familiares De-tenidos Desaparecidos» ومنذ ذلك الحين وعدد آخر كبير من هذه التنظيمات ذات الاتجاهات المشابهة قد انشطر بأنحاء القارة، ربما كان أشهرها «أمهات بلازا دي مايو» (أو ساسمة آيار) De la plaza de Mayo الذي ظهر بالأرجنتين عام ١٩٧٧. إن سيطرة حكم الديكتاتورية العسكرية بالبلاد، وفيما كانت السياسة الإرهابية للحكومة في أوج مجدها وإزدهارها (٢). ومنحتم هذه التنظيمات تقوم على أساس توجهات مشابهة، ولتشارك ذات الأصول

للأساسية. وجموعها تمثل رد فعل شعبي لمواجهة تأثير «إرهاب الدولة» المنظم على مجتمعاتهم الخاصة. فمة عدد كبير من نقاط التلاقي تجمع هذه التنظيمات: أعلى تحديداً بدليتها جميعاً كحركات لها جذور سياسية جوهريّة، تقودها أنثى من أقارب ضحايا القمع يتكئن أول الأمر بهما للبحث المنظم عن أقاربهن، ثم يتحولان تدريجياً إلى مرحلة أخرى من مراحل النشاط الذي يتخذ صيغة أكثر سياسية تحت لواء حقوق الإنسان (٣). وفي عام ١٩٨١ راحت تنظم هذه الجماعات المختلفة تحت الائتلاف واحد عرف باسم: «الجماعة لعائلات ضحايا الاعتقال والإخفاء Federacion de Familiares Detenidos Desaparecidos» والمطلق عليه اختصاراً FEDEFAM ومنذ ذلك الحين، وهذا الائتلاف هو المنوط بإدارة الضئال السطابق بحقوق الإنسان في أمريكا اللاتينية مركزاً على المعالجة لتأسيس أنظمة حكم ديمقراطية حقيقية بورصتها ضرورة لرعاية هذه الحقوق.

وقد لعبت هذه التنظيمات المؤلفة من أقارب الضحايا دوراً جوهرياً. إنان حقب القمع الحاد. في محاولة لتحطيم قبضة الإرهاب المنظم المعارس على الشعب، وكذا في تعبئة التأييد لطرح قضايا أهم كاحترام حقوق الإنسان الأولية وسوادة القانون، بهذا المعنى تمثل مثل هذه التنظيمات حركات متعددة في محاولتها زعزعة هيمنة «إرهاب الدولة» وتشكلها لطرف تقويض فعال في مواجهة سياسة التخويف المنظم (٤). غير أنها تعتية أخرى ما إذا كان بوسع هذه المنظمات أن تغير من موازين القوى ببلادها. فهذه الإمكانية تبدو مرتبطة بموايل أخرى كطبيعية النظام السياسي ذاته، ودور بقية «الممثلين» الآخرين. وبالنسبة للكومادريس، فحققة أنها تعطي بتأييد الكنيسة الكاثوليكية، وأن هناك حركة تحررية قائمة ومستمرة بالبلاد، لمن الحقائق شديدة الأهمية في التحول من جمعية حقوق الإنسان، إلى تنظيم ملازم بالتغيير. ولكن ليست هذه الحقيقة هي بالضرورة على صورتها تلك بالنسبة لمواقف جماعات أخرى مثل جمعية للتأييد الجماعي للتدابلي بوجواتملا Grupo De Apoyo Mutuo، أو أمهات بلازا دي مايو بالأرجنتين (٥).

والأطفال ملجأ الليل، لكنه لم يعد. وبطبيعة الحال عرفت ما حدث. لكني لم أسمع أن أقبل شيئاً. كنا نشارك عائلات كثيرة بالفنل، ويخبرني أنهم كانوا قسوين لمعرفة السبب في عدم رجوعه، فاضطرت أن أدعي أنه متزوج من سيدة أخرى، وأنه لا بد قد تخبر هذه البلية تصديقاً لزيارتها. ولقد كانوا عوفين معي بدرجة كافية. وأخذوا يواسيني، إلا أنني كنت أدرك حقيقة ما حدث، ولذلك، أخذت أطفالي، باكراً في الصباح، قبل شروق الشمس، وهربت تاركة خلفي كل مصطلقي بالفنل. كنت أعرف أن لجنة الأمهات هي المكان الوحيد الذي لا بد أن أتوجه إليه. فلم أكن أجوز على انتخاب إلي أم زوجي، أو إلى أي مكان. كان من الخطر أن أدعي إلى أي مكان آخر. لهذا كانت عدوتي إلى الأسفلية. وقامت لجنة الأمهات على الفور بتقصي أثر «الاختطافات» وبعد أيام محدودة أبلغوني بما كنت علي يقين منه: أن زوجي اختطف على يد قوات الموت، واختفى! وباللجنة، لاقيت ما احتاج إليه من قرة ومراساة. لقد كان المكان الوحيد الذي يمكنني فيه أن أكون على طبيعتي، أن أفضي بما مور داخلي من حزن وألم دفين. وكانت بقية النساء هناك، محشطات بحق، وهمسات تعاني لوماً من ألوان الفقد، ومن ثم، كان من السهل علي أي منا أن نفهم الأخرى. فضلاً عن أنه لم يكن بوسع أبداً أن تظهر بالأمان الحقيقي، إلا بين الأخريات داخل اللجنة فحسب. كان الوضع بهذه الكيفية حينما انضممت إلى صفوفهن. ولأن اليأس كان قد أصابني بحثاً عن زوجي، فقد تحدثت معهن في زيارة «الدخان المصاحبة»... مع نساء أخريات ممن يبحثن كذلك عن أزواجهن وأبنائهن. كانت فترة عصيبة علي، إذ لم يكن لدى من الأسكان ما يمكنني أن أتوجه إليهم بها. ولذلك، كنت اضطر. بعد عملي في السوق. أن ألتصم معي أثناء معاناتي للتعرف على جثث المصاحبة. وكان من جراء ذلك الإصابة بحالة مستحيلة من الهلع. وقضلاً عما كنا نواجهه من رعب، فقد كان ثمة خوف آخر من أن اكتشف قوات الحرس أمراً، ومن ثم يقتلنهما. ومذ ذلك الحين، تعاني ابنتي الصغرى من اضطراب بالقلق، وبعض المشكلات النفسية الأخرى. وكانت ابنتي

أحد. فقررت الحرس القوي وقوات الأمن الأخرى لهم جواسيسهم وعملاتهم استقروا بكل مكان، ولو أن أحداً من الجوران اكتشف حقيقة أمرى، فسوف تصنف باعتبارنا مخربين subversives. تلك كانت الفترة التي قررت فيها أن أذهب إلى لجنة الأمهات وأطلب المساعدة. كنت قد سمعت عنها خلال الفطش البرعطة للسيد «رومرو» أمف سان سفادور. لذلك توجهت إلى الأسفلية. وهناك علمت أنهم استأجروا مكتباً صغيراً لعرض قضائيات. كنت كذلك معظومة كمرسي استطلعت للحدث إلى السيد «رومرو» شخصاً، وأنه بنفسه قد شهد بأمر زوجي في محاضرة الأحاد. لقد قرى عزمي على الاستمرار والمثابرة، وكذا اللجنة التي بذلت كل ما تستطيع من جهد لمساعدتي. ولقد كانوا علي اتصال بالسامبين حتى في تلك الأوقات التي منعت فيها زيارات العائلات لهم. ولهذا استطعت أن أكتشف مكان زوجي، وأن أرسل له الطعام وأشياء أخرى. كما أنهم كذلك قدموا لي المساعدات المالية كي أدمع موقفي الاقتصادي على سهيل الوقت. وعندما أطلق سراحه، لم يدر يخطئ أبداً أنني سأطلب علي اتصال باللجنة، فقد كان في تفكيرى. أن كل شيء قد انتهت!

وبطبيعة الحال، اضطرت أنا وزوجي والأطفال أن نرحل مرة أخرى، وأن نوجد مكاناً لنا يمكن لا يمرغنا فيه أحد. واستطاع المصور علي حجرة صغيرة بمصاحبة من ضواحي السفادور بالقرب من أحد الأسواق الذي احتفظ بزيائن من خلاله. وبعد شهرين فقط من إطلاق سراحه، تكرر حادث الاختطاف مرة أخرى. وكان ذلك ليلة عيد ميلاد ابنتي الصغرى. كان قد أصبر على الاحتفال به، فأعددت ككة السيلاد وبعض الهدايا الصغيرة الأخرى، وانتظرت أنا

أدعي «موريام»، أبلغ من العمر واحداً وربعين عاماً. انضممت للجنة الأمهات عندما اختطف زوجي واختفى على يد قوات الأمن في «سان سفادور» كان وقتها مالياً ومصوراً. وبسبب اختراطة السياسى، أرسل للسجن حيث قضى شهراً أهد، وبعد إطلاق سراحه بأسابيع قليلة، اختفى تماماً! ووجدت جثته بعدما بفخرة، في مخزن جماعي، بأطراف المدينة، واستلمت أن أعرف عليه. رغم أن جثته كانت مشوهة تماماً. وإن أدفعه على الطريقة المسيحية الكريمة. لقد كنت معظومة في ذلك. فقبلات غيورين من استلمن أن يحترن علي جثث أزواجهن وأقربائهن. كان زوجي اللاني. عشقا مما علي مدار ست سنوات، وأنها بكتين وويلاً. عاشت اليدهن قطعاً، أما الولد فقد تولى بعد ميلاده بوقت قصير. ولأنني كنت قد أنجبت طفلاً من زواج سابق، فقد تكلفت وزوجي تربية الأطفال الثلاثة، وبغمرنا لون من المساعدة معاً كأمة مسفيرة. وكانت أصل بالثة للملابس في الأسواق المختلفة حول الريف، وأول الأمر، كنا نعيش بمسكن عائلته، ولكن بعد أن أرسل للسجن تغير كل شيء. والآنسب العربع أم زوجي، وأنها قد فقدت موقراً ابناً آخر من أبنائها، اغتيل علي يد قوات الموت Death Squads فقد رصدها أن نغادر البيت، وأن ألتصم بمطوية الأطفال وبندي، واستلمت أن أهد زراً لا يتعد كثيراً عن مكانى حيث كنت أعيش قبلًا.

في تلك الأيام. من عام ١٩٧٩. كانت الأحوال مستحيلة. بالسفادور، وكان الرعب متفشياً بكل الأنحاء وعدد هائل من أفراد الشعب قد اختطف وقيل علي يد «الغورانات». هكذا تدعى قوات الموت. شربعت جثثهم، ثم أحرقت، في مقالب نفايات وألقيت كطعام للخنائير. لذلك، كان علي أن أعبر لسمي، وأن أخفي عن جبرائيل حقيقة أن زوجي سجين سياسى. خبر اعتقاله كان منشوراً بالمصحف، معهما هي رفاقه بشئ أنواع الجرائم! وبقصتها، كانت أطفالي لم تزل صغيرة جداً. عدا الولد الذي كان في الثانية عشرة. ورغم ذلك تعلموا أن يعسبطوا أنفسهم. لم يكن في مقدورنا أن نلق في أي

الصغرى إيان ذلك لا تزال رضيعاً، ولذلك فقط لم يكن الأمر نقولاً عليها ضمناً. لكنهما اعتادت أن تسرخا كثيراً، ويكاد قلبي لاحتلتها أن يمزق لهما عليهما. ومن هنا.. فقلبي كنت محظوظة في الصور على جفنه كما أسلفت. فنى ذلك شيء من التراجع على كل حال. وبمضاء إن يكون على أكثر من أن أسلمت البنكين والولد، إلى حيث مقبرة كى بوزره.

بعد هذه التجربة قررت أن أبقى للجنة. فقد كان المكان الوحيد الذى أشعر بانتماء له. وكلفت بحد آخر من المهام بما يتناسب مع طبيعة عملي بالأسواق المختلفة من المنطقة. واستمر ذلك لسنوات عديدة، حتى ذلك اليوم الذى أرسلت فيه إلى هذا «المكتب».. كممثلة للجنة؛ منذ عامين تقريباً. وأحضرت لبلدى معي، فقد كان الولد قد تزوج فى سن السابعة عشرة، وللأسف، لم يكن فى مقدورى أن أراعيهما بكفاءة، فعلى طوال اليوم، فرق أنى لا أفرح أحداً ههنا، فى تلك المدينة للرجبة، كى يساعدنى فى رعايتهما؛ فأضطرت أن أرسلهما منذ بضعة شهور للتبش مع لى أخرى حيث يمكننى الاطمئنان على لئهما فى أمان، وتكفيان رعايته كاملة. إننى أفقدتهما بشدة، كما أفقد كل رفائلى بالهجرة. أشعر بالوحدة ههنا ولا أحب المكسيك على الإطلاق. لا شيء، للناس، الطعام.. لاشيء.. كل شيء فظيع. ولكن.. أمامى واجب لا بد أن يؤديه؛ أن نطلع العالم بحقيقة دورنا فى الكفاح من أجل إقرار السلام، والعمل ببلاننا. وكما ترى.. نحن الأمسيات من الناس، بدلنا بالبحث عن أطفالنا وأزواجنا، وما نحن الآن نقدم للآخرين ما لا يستطيعون تقديمه لأنفسهم. فلهذا هم ما يدفع الواحدة منا، مع الوقت، لأن نقتد حسم بالأم، بالفوف، ول حتى بالموت. إننا نقتد بهم كذلك، لأننا نضطلع بقوة روحية توارثنا فيما يكون علينا أن نبحث عن تلك الجثث مجهرلة الهوية، ترى.. إننا نستطيع تقديم ما لا يستطيعه

الأهملات الأخريات، فى التعرف على جثث أبائهن. إنه الألم بما يوحد بيننا فى رباط واحد. هذه الجماعة من الأهملات تفتت عن حبها للحياة كى تحافظ على استمرارية الكفاح. قبلاً.. كانت الحياة مستحيلة، والآن.. لاشيء آخر أمامهم غير التفكير فى الآخرين: أن تشاركهم آلام، أو أفراح أناس، فى حالة حرب. إن الله لا يسي هذه الأفعال

لا عبر الملائكة، والحنن.

ويبلغ عدد أعضاء اللجنة الآن سبعاً وعشرين، معظمهم من النساء. وجميعنا ينتمى إلى طبقات اجتماعية مختلفة. غير أن الأغلب ينتمى إلى طبقة الفقراء فأفراد هذه الطبقة تحديداً، هم من يتعرضون لحالة أشد عداً من حالات التمتع؛ إلا أننا نتردد يوماً بعد يوم.. وهذه الأيام استسلمنا أن نضم أحد سجوناً بعضاً من أهملات الجنود العموميين ممن تعرضوا للاختفاء فترة الحرب. وترى.. لأننا نحارب من أجل الناس جميعاً، فلماذا نذكر كل أهملات السلطان لأن يشرك معنا. ولقد توجهت نحونا هذه السيدات لأن لئائهن قد دفنوا فى مقبرة جماعية لا يعرف أحد.. أين هى؟

على هذا النحو تعمل اللجنة. أول الأمر تشكلت اللجان الفرعية، لثتى تقوم بهام مختلفة، كذلك اللجنة المختصة بالتحقيق فى الاتهامات أو التحذيرات الموجهة لئاء، ومقطعا فى تقرير. ولدينا كذلك مجموعة متخصصة بكتابة الشرائح والمسيقات المسرحية. كما أنها تقوم كذلك بمعرض برنامج إذاعى لمدة عشرين دقيقة يومياً، عبر محطة «بوساكس YSAX» وهى محطة الخاصة بالكوتبة، يسمى من دخل السجون Desde la prision، ويخصص بالتبليغ عن أحوال المساجين السياسيين من نحن على اتصال يومى بهم. هذه المجموعة أيضاً هى التى تقوم بإعداد القداس الشهري الذى نقومه إلهاماً للكرى لأغنيال «السيد روميروى» فى الرابع والعشرين من كل شهر،^(٧) وكذا التدريب لأعضائنا نصف للشهرى بمبنى وزارة العدل، والمسورات الأخرى. مجموعة أخرى تختص بالاتصال ودعم العلاقات مع القناتبات المالية والتلغيمات السياسية والشكبات الحكومية ودور الصحف. ونعقد مؤتمراً صحفياً كل أسبوعين يحضره مراسلون صحافيون من داخل القطر، وآخرين من الأجانب. وهذه اللجنة هى المسؤولة كذلك عن توثيق «الكومادريس» فى كوستاريكا والمكسيك وكندا. أخيراً هناك جماعة تخصص بتوفير المعونات المادية لمائلات الضحايا، كما توفرها للمساجين أنفسهم. ولقد لاحظنا فى أن تقدم لهم حصص أسبوعين من الأرز والفلو والسكر والزيت. إننا نولى اهتماماً شديداً لتعاملنا مع المرحلين من

ديارهم ممن يعيشون فى مسلحين سان سلفادور وبغورها بأشدهم للقطر. أهملات هذه الجماعة تبحث عن هؤلاء الضحايا، تقصى قضيتهم، ويتوصل أن تهيب لهم المساعدة المشروعة قدر الإمكان، ويقدمهم بكافة ما تستطيع من مساعدات مالية. وهذه اللجنة تدخل المسلحين، وتتصل عن أهملات ضحايا الاختفاءات والاختفاءات السياسية. وبعد أن تتجسج فى نهضة المأوى لمجسوس، تروح تتحدث عن مشكلاتهن، وتبادل العن فيما بينهما. وبعد وقت قصير، تضم هذه المجموعة إلى اللجنة. أو على أقل تقدير، تشترك فى مظاهراتنا، وأنشطتنا الأخرى. إننا نسمى هذه المهمة «أهملات الروح الصغرى» moralisation، إذ أن هذه السيدات غالباً ما يكن على درجة متقدمة من تفهيم الروح الصغرى.^(٨)

وتتخذ كل قرارنا بشكل جماعى. فمهما أن نذهب إلى كل مكان، نطلع الناس بالعقبة، ونشهر بما يجري بالبلاد، نلقى الخطب. ونزور المدارس، هناك دائماً أكثر من دور أسبوعياً: التحسرى عن الزلازلين السرية، أو تجميع المعلومات من الشوارع أو الدقائق، أو المباحث العامة. دورنا أن نفضح حقيقة ما يدور بالسلفادور أمام أعين الشعب، وعلى سبيل المثال، فلماذا نلطم إمبراً كل أسبوعين. وفى هذه المظاهرات الشعبية، كان كل منا يحمل ملصقاً كبيراً مزوداً بالنص والنفاصين عن «التقريب» الخفى. وفى كل إضراب كانت التحذيرات التى تصلنا بالأسبوعين الآخرين، نقرأ على الملأ، ونقرأ معها موقف «الكومادريس» تجاه سلمة من القضايا الجارية؛ كضرورة الصواب بين الحكومة والمتمردين، والممارسات الحكومية المختلفة فى منرب المسجونين بالقبائل، وحالات التجنيد الإجبارى، الخ. وكانت كل الملصقات تحمل عنواناً عربياً يقول: «لقد اختطفوا أهملات، وزودهم أن يعودوا أهملات».

وكانت معظم اجتماعاتنا تحدث بكاتدرائية بقلب مدينة سان سلفادور. وبعضها يحدث أمام السفارة الأمريكية^(٩) أو الجمعية التشريعية، أو وزارة العدل.

وفى تقديري أن للنساء أكثر ميلاً للانضمام إلى اللجنة، من الرجال. فمن أهملات الحياة. وكما ترى.. إننا نهيب الحياة

للناس أجمعين. ولفترة من الوقت، كانت الأناس تقابلون بالأسقفية، حتى استلمت اللجنة أن تجد لها مكاناً خاصاً، ولكن، قبل ذلك، ولغواي أممية، كان الأعمام يتقابلون بالحقول، أو ببعض الأسكن المتفرقة من المدينة (١٢). وعندما انضمت للجنة، كانت على حالها تلك، ولكي نتخذ اجتمعا. كان علينا أن نطهر بالخروج من نزهة حول الريف، نخدرك مكاناً للجلوس، تحت شجرة، وهناك، تكعب تقاريرنا، ونناقش كافة السبل الممكنة لتوصيل أسوأنا. كل منا يسهم بصيب مشترك، وعندما ينتهي الاجتماع، تدرس خلسة.. اثنين اثنين، أو ثلاثة ثلاثة، تجذب الشبهات، كانت موازنة السيد روميرو لنا، بمثابة دعم شديد الأممية، ذلك الوقت، تكنا نلغيه بكل قراراتنا، وكان أن أقرضنا حساباً بالبنك، مما يعد أول دعم مالي لتلك اللجنة، فرحنا نقدرى بعضاً من مطالبات المساجين، كالمستلزمات الطبية والغذائية، كما أنفقنا كذلك على مساقا للصيفية، وكنا أول الأمر نوجه مباشرة إلى تلكات الاعقال، وأقسام الشرطة كي نستفسر عن الضحايا، ولما لم يسفر ذلك عن نتيجة إيجابية، أدركنا ضرورة أن يعرف أكبر عدد من الناس، وفي أقل وقت ممكن، أن شخصاً ما، واقع في الأسر، فكما كان الإعلان، عن حالة أسر أو اختطاف على تواسر، كلما كانت فرصة هذا الأسير أو المخلص لاد أنفصل، ومن ثم، أدركنا تدريجياً أننا لا بد أن نكون أكثر فاعلية، وأكثر ظهوراً. وكان ذلك عندما قررنا البدء في احتلال الأسكن للعامة، كالكتاكس أو المكتاب الحكومية (١٣).

كان الفصيل في هذا الإجراء، ما احتلال السكنا بطريفة هائلة، ولكن مع يقينا بأنه مزدهم للناس وخاصة الأطفال، وبهذا أصبح لدينا من «الرهائن» ما نكسبنا بعض الأصب لإجبار الحكومة على الإصغاء لنا. وفيما كنا نحمل كتيمة أو مكتباً حكومياً، كان علينا أن نخطط بخبر لما نريد فعله، فنقسم أنفسنا إلى مجموعات بعضها يدخل المكان. لنفرض أنه كنسية. وفي هذه، يخرج من بها بأنهم صباراً «رهائنا» حتى تلبي الحكومة مطالباتنا، تلك التي نقرأها عليهم. وفي غضون ذلك، تكون مجموعة أخرى منا، باقية بالخارج للمراقبة، وكذلك لتعبئة الناس لصالح الحدث، وتفسير ما يجري بالداخل.

فصعب، وإنما مشكلة للجنة بأنكلمها. وهذا، راحت الأم تترك أنها ليست وحيدة. قلعة شخص كان يزورها كل أسبوع، كي يصعد بالمعلومات عن اللجنة، ويطلب منها الاشتراك معنا، والمساهمة بصيب في نشاطنا، والإدلاء بشهادتها. بعد فترة، أمكننا أن نلاحظ تغييراً طرأ عليها. فبدلت في التحرك، واتخذت ردة أقمل، ولم تعد تكثب ببوحها كي تنكي. وتدرجها، شعرت بالحنين، وبأنها صارت أكثر حياء عما قبل، وتريد أن تشارك الحياة. حدث ذلك مزامناً مع توقف وعيها، وبعد فترة وجيزة، كانت تشاركنا زياراتنا، للسارات والزنازين.

شهادة II

كانت اللجنة قد تأسست عشية صيد الميلاد، عام ١٩٧٧ (١١) ولم تكن قبل هذا التاريخ سوى مجموعة من النساء اللاتي بأسن بعضاً عن أبنائهن وأقاربهن في كل مكان، حتى ذهبن إلى السيد «روميرو» وحملته بكل أحزانهن وأيسهن. صار السيد «روميرو» راعياً للشعب. وكانت هذه السديتات تعلم أنه يقف إلى صفوفهن، ولذلك، دعا السيد روميرو جماعة منهن للعشاء عشية الميلاد، مع مجموعة أخرى من القساوسة، وأشرح عليهم جميعاً تأسيس اللجنة. لقد قرأت هذه السديتات بمرير العزاء، وأخبرهن بضرورة أن يوهن أسوأتهن كي تصل للأخريين. وكان هذا هو الوقت الذي قُدم للجنة «البرنامج الإلزامي» والذي تستغله اليوم، ومن ثم رحنا نذيع أول «بيان» لنا إن السيد روميرو هو المؤسس للجنة الكومادريس، ولقد قال للأمهات ألا يصارين من أجل أبنائهن من الضحايا فصعب، بل من أجل

لأطفالنا، وعدلنا، عندما يخطفون، أو يتناون، نجد في اكتشاف ما حدث كاهات أو أقارب. في بعض الأحيان، عندما تكثف إحدى الأمهات أن أبنائها الأسير، لم يكن مشتركاً في ممارسات سياسية، فإنها عادة ما تصال نفسها الأملة الآتية، بأن لم يكن أبني قد فعل شيئاً، فلماذا قُطره؟. ربما كان من سوء قدره أن يقتل عبر جوليتر الطريق، أو يخطف من بيته بالقرعة لأن جارة أرتاب في أمره، فليس كل من يقتل في تلك الأحداث هو مستمرد أو تخريبي. كما يريدون أن يتحولنا. فكثيرين من الأرباء يموتون بلا سبب. يحدث أن تصي الأم فجأة حقيقة ما يدر حولها. وتقول لنفسها «لماذا لا أسرت أنا الأخرى، فلو أن أبني مات بلا سبب، ولو كان علي أن أسرت أنا الأخرى، فلابد إذن من شيء على درجة أكبر من الأممية؟ شيء يسترجع الجدارة، شيء سافطه وهكذا. يكتسب العديد من الأمهات الوعي بالأشياء. وكثيراً ما يحدث أن تعرف سيدة ما أن زوجها أو أبنها كان متحداً بواحد من التكتيمات السياسية، مثلاً بغابة السال أو شيء من هذا. عدلنا، ربما قسرت أن تضطلع بقضية. تقول لنفسها «ما فات أبني، لأن يكون أبنها مبرته هو أنه أراد أن يؤذي أحداً، وإنما لأنه رأى كيف يستحل الآخرون، وكيف تهمل حيواتهم. لطم كانوا يستحلون رافياً أفضل ولم يصنع لمطلبهم أحد. بذلك الكيفية.. يحوّل أمها، ومعاذاتها إلى «رغبة» في المواجهة في تربية الناس بحقيقة ما يجري. ويصعب للنساء «أحياناً» يستغرقن وقتاً طويلاً كي يشاركننا لتكاح. وأسأرن لك مثلاً على ذلك. أتت سيدة إلى اللجنة كي تبلغ عن اختفاء ابنها. حسن.. ذهبت معها إلى قسم الشرطة، حيث أنكروا كالمصادق أن أحداً لديهم، عدلنا توهبنا إلى الهلال الأحمر (الفرع الدولي)، ثم إلى لجنة حقوق الإنسان (الخاصة بالشعب وليس الحكومية) ثم رحنا نشهر بأسماء في كل مكان (١٤). وبعد ذلك حاولنا مؤامراتها، وطلبنا منها أن تقاسمنا كل ما نشتك بالجنة، من طماع وملاي، كل شيء. ولقد جاهدنا كي نلزع عن صدرها الشعور بأنها وحيدة. وكبتا البيانات الرسمية، والخطابات المفتوحة بالصمغ، في محاولة لنشر المشكلة. فالمشكلة أن ذلك، لا تكون مشكلة الأم

• شهادة III

ولكن.. لم يعد الكف من حقيقة القمع هو وحده ما نلاحظه.. لقد ذهبنا في السرايا للسمع الأخيرة إلى ما هو أبعد.. فحين لن نطلب بشعب حر.. شعب يمتلك إرادة التعبير عما يريد.. شعب يدعم والمساواة.. نريد وطناً يستطيع أمثاله أن يحصلوا على تعليمهم ولعالمهم.. أن يظهروا سقف بيتهم.. ويرعى طلبهم.. نريد وطناً حرّاً في اختيار ممثليه ممن يقدرون حقوق مواطنيه ويعتبرون بشعبهم.. إن شعب السلفادور في حالة حرب! لأنه ستم الاستغلال.. ولو بات النصر لجانبه.. فلا بد من قيادات أفضل وعلى درجة أكبر من الرعي بما هو ضروري حقيقة.. إن الذين يحكموننا الآن هم الأغنياء.. وهم الذين لا يعبرون بنا لأنهم لم يمانوا مرة من الجوع، أو البرد.. لنهم لا يعرفون ما معنى أن يكون للمرء أمياً.. مثلي.. أو أن يهجر على النوم بجوار الطريق.. لنهم يزبدون للتفسير.. لأنهم لم يعضوا أنفسهم في مكانه مرة.. لا يملكون به كإنسان.. إنهم فحسب يربفون ما يفعل.. وكل هذا.. هناك الحرب.. وليس لمة مفرج.. ولم يعد من شيء باقي أمام الناس سوى التمدد.. يحرمونهم الحياة والبرج.. لقد سمعوا إلى حد السوت كرهلي جوعي (١٩)، والحرب هي محصلة هذه الدفاع.. والكوماندوس تريد لهذه الحرب أن تنتهي.. إننا نطلب المعركة والمتمردين معاً.. أن يشرعا في الحوار.. لهذا نضالنا إلى أي الطريقين.. وإما نريد سلاماً نحتاج السلام.. ولابد من أن يكون سلاماً قائماً على العدل.. نحن كمنظمة مسيحية نريد لهذه الحرب أن تتوقف.. فلماذا لن نستطيع الاستمرار على هذا النحو أكثر.. ولهذا نريد التفاوض.. ولو استمر رئيس الولايات المتحدة في إرسال دعمه المالي للحكومة لاستمرار الحرب.. بل من توظيف هذه الدعم المالية في صالح الآلاف من الليثامي والأرازل.. فإننا مضطرون لتحميل مسؤولية كل هذه المآلات من الرقيات والمآفات.. نرى.. عندما يكون بلد ما في حالة حرب.. فليس فقط من يجارونهم هم الذين يتعرضون للموت.. إن الشعب كله يموت.. ولهذا نريد السلام.. ولكي يكون سلاماً حقيقياً لابد أن يدعمه العدل.. سلاماً نستخدم في ظله حقوق الناس.. إن كفاحنا الحقيقي من أجل حقوق الإنسان: وهي لا تأتي بالنسبة لنا.. أكثر من حقاً في

حولنا.. وثقت مرة.. عندما أمر أحد أعضاء اللجنة.. قررنا أن ننشر خبر أسرنا.. وبحضرة صناديق البيض التي أخذناها للمسوق بالمفتشورات وترويجها.. وهذا تلقى تأييداً دولياً.. وكان ذلك عندما بدأنا السفر حول العالم.. نحن الآن معروفون خارج السلفادور.. ولدينا مكاتب بالميكسيكو وكوستاريكا وكندا.. ومنذ عامين.. ملحقاً جائزة روبرت كينيدي.. Robert F. Kennedy Prize في الولايات المتحدة الأمريكية.. غير أن واحداً منا فحسب هو من استطاع السفر لتسليها.. بينما رفض «ديون الدولة» تأشورتي المبعوثين الآخرين.. كما حصلنا مؤخرًا على جائزة أخرى هي جائزة «برونو كريسكي» Bruno Kreisky Award بالامسا.

لقد سافروا إلى كل أنحاء العالم كي نُطْلَع الناس بحقيقة عملائنا.. وأمساتنا.. وكى نسالهم.. أساماً.. أن يساعدونا في إنهاء هذه الحرب التي تسبب في المزيد من معاناتنا والألمنا.. لقد دفعنا الثمن غالياً من أجل هذا النشاط.. مستطناً لجبر على ترك بلادنا.. فككت عائلاتنا.. وقع في الأسر عدد كبير منا.. وتمرض لأزوان العذاب.. بل والقتل.. كانت آخر هذه المآفات هي ماير الماشي.. عندما اختطفنا «ماريا تيريزا تولا» على يد قوات الأمن.. واقصيت.. واغتبيت في «كاسكاتلاب بارك».. وبعدنا بأشياء قليلة أُسريت مرة أخرى.. وأُرسلت للسجون.. حيث نُجبت ولدينا هناك!! ولحسن الحظ.. كنا بالقوة حتى استطعنا أن نجبر الحكومة (للحرس القومي) على إطلاق سراحها.. لقد أُقيل الجميع على تقديم لتسايدات لنا.. ولم يعد الناس يخشون أن يهجروا باحتياجاتهم.. ولكن.. بقدر ما يستمر هذه الحرب.. ستصير هذه الأحداث مأثرة بجميع السلفادور.. وإن تكون لجننا معصومة من التعرض لها.. ورغم ذلك.. سنظل على جهادنا.. وكفاحنا أيضاً نستطيع.. بالفشارج.. بالخارج.. في كل مكان.. كي نوصل صوت شعب السلفادور.. ونجعله مسموعاً.. لقد حاربوا أن يستكونوا بالقتل والموت.. غير أنهم لن ينجحوا للهابة.. إننا نمثل صوت «الناس» ونحن الذين أعدناهم شجاعتهم.. وقرتهم.. كي يطقوا بالحقيقة.. فعسى أن اغتالوا آخر فرد منا.. سيظل يطلق بالحقيقة!!

• • •

مجموعة ثالثة تجد في اكتشاف السبل المكنة للحصول على طعام وشرب لهؤلاء المحتجزين: بينما أخريات سوف يقرلن أمر الإشراف على للمعاملات مع الحكومة.. لقد اجأنا إلى هذا التخطيط عندما بدأت دور الصحف ترفض نشرتنا.. ولقد كان الأمر يمثل مجازفة كبيرة لنا.. وثقت مرة قرنا أن نحتل مكاتب الهلال الأحمر لمدة ثلاثة أشهر.. وكان ذلك قطعياً!!

في بعض الأحيان.. كنا نحاصر بعض من قبل قوات الأمن.. وعندئذ نقرر مجموعة منا في إحداث الضجيج بالشارج كي نلفت النظر إلى موقفنا.. وبعد الهلال الأحمر كان إجرامنا الأكثر خطورة هو لستلال «الكاتدرائية».

بعد فترة من الوقت.. استقرت أمامنا بعض الأمور.. وعاد لنا الحق في استخدام الصحف.. ووسائل الإعلام الأخرى.. وبعدنا قررت اللجنة الارتباط بتقنية دول العالم.. وكان ذلك في عام ١٩٧٨ عندما أرسلت أول بعة إلى الميكسيكو.. وفي غضون فترة وجيزة.. أصبحت بالقوة حتى أصبحت لنا مكاتب الخاصة.. وعلى مشارف عام ١٩٨٠.. عندما أسر خمسة نقابة العمال الكهربيين.. «ستيسل».. «ستيسل».. «STECEL».. اشترينا مكتباً.. وعقدنا أول مؤتمر صحفي لنا هناك (١٩). وفي ذلك الوقت.. قررنا أن نذهب إلى تكلات Barracks of the National Guard حيث احتجزوا.. كي نضبط على قوات الحرس لإطلاق سراحهم.. ولقد كنت من بين المتدربات المتخبرات لهذه المهمة.. وأنا قد اضطررنا أن نترك وثائقنا بالمدخل.. وأن نعلق «بطاقات الهوية» على نحو ظاهر حول أعضائنا.. ولما دخلنا آخر الأمر.. رأينا رفاقنا في حجرة كبيرة وهم مطروحون إلى الأرض.. ومقيدون جميعاً كما الحيوانات.. كان جرد الحرس يسخرون منا.. ويسألوننا لماذا لم نشكل جمعية لحماية حقوقهم منذ ممردي حرب المصائب.

بعد هذه الحادثة.. قررنا الذهاب إلى المدارس والمصانع لطلب المعونات الخفية.. والملابس للمساكين الجدد.. وكانت تلك الزيارات هي إحدى وسائلنا المكنة لنشر «الكلمة» على نطاق أوسع.. وأُسريت هذه المحاولة.. واستطعنا أن نوجد للكثير من الحيل الباردة ندخل لمصانع دون إثارة الشكوك

لستعادة طبيعتهم، يدركن درجة الشذوذ للمعترفة للسوق، وذلك نقطة مركزية: إذ يكن في مقدورهن، عبر فعالية حزنهن، أن يلزغن شرعية الأساس الأيديولوجي الذي تستند إليه الحكومات السلطوية. وبحقيقة أن للأحومة قيمة رمزية بأمريكا اللاتينية، هي حقيقة تمثل علماً شديد الأهمية في عملية إخفاء الطابع السياسي على هذه الجماعات. ووفق ذلك، فإن دور الأمومة كان، ولم يزل، من الأدوار المحفوفة بالمعوقات من قبل

الطبقة الحاكمة كجسر من عناصر الهوية السياسية. فالصحاء يتكون ذلكاً بأميتهن في الحفاظ على سلامة العائلة، وأمن الدولة والوطن. إن الفخوة حقيقة حول حركة الأمهات لمسئور الإنسان هو «تدميرهن لمقاصد الصلوة الحاكمة، المؤكدة على اقتصاد دور الأم على الإتهاب، ورعاية الأطفال (٢١)». وهذا يدفع بنا إلى مجموعة الاستفسارات المطروحة في بداية المقال. لاشك أن نمو حركة الأمهات المكاتبه بحقوق الإنسان يشير إلى ظهور النساء كطبقة سياسية جديدة بأمريكا اللاتينية. ولكن... هل ذلك يعني اكتشاف هؤلاء النساء بطريقة أنثوية للقول السياسي؟ هل تلك هذه الجماعات، بنى «سجارة النوع التقديسية Gender - dom- feministic» هل تراهن تسدين القول بالمساواة بين الرجل والمرأة سياسياً واقتصادياً؟ هذا بالتأكيد، ليس صحيحاً في الوقت الراهن. وعلى الرغم من ذلك، يرى المؤرخون للحركة، أن أولئك النساء اكتسبن درجة من الوعي بأنفسهن كشخص، ليس كنز مفرقة من قبل (٢٢) لقد استمدن استراتيجيات سياسية، وأساساً من النشاط مما يمكن تصنيفها «بالأنثوية»، على نحو محدد، وخاص (٢٣). فإغالة المساجين السياسيين، والتخفيف عنهم وعن عائلاتهم وبنبي الأطفال، من الأمور التي يمكن اعتبارها مجرد امتداد لطبيعة لدرور الأم. ولكن المضمون السياسي لهذا النوع من النشاط بوجه عام، هو رغم ذلك يختلف جذرياً عن الحركات الخيرية الطبيعية. لقد كان على لجنة الكوماندريس أن تتبنى الناس أجيالاً كمساجين، طالما أن المؤسسات الرسمية للدولة خصيصاً بها الدور إذ أقيمت عجزاً عن تحقيقه. إن دور هذه المنظمات، وتأثيرها على مجتمعات أمريكا اللاتينية،

السياسي من أجل الحياة. إن نماء هذا النشاط يبدأن بمطالبة الدولة بأن تؤمن الحياة على نمو حقوقي، وأن توفر المداخلات السياسية والشرعية على المستويين الاقتصادي والاجتماعي، تلك المداخلات الضرورية في جعلها لمقومات الحياة. ومن ثم، هناك مطلب رئيسي لاحترام حقوق الشعب الاقتصادية والاجتماعية؛ بقدر ما هو مطلب لتدريج أسس حكم ديمقراطية سلمية. على أنه ليس جميع هذه المسائل المتعددة هي ما استطاعت تضمين هذه المنظمات في نطاق نشاطها السياسي، وإن كانت جميعها قد حاولت ذلك عبر خطابها (٢٤). هذا الاختلاف ينبع من النظام السياسي الخاص بكل قطر. خلاصة في ظل نمو قوى سياسية معارضة، بقدر ما ينبع من نصيب الدولة، وتميز الطبقات الحاكمة ضد التجمعة للضميمة (٢٥). وثمة أسباب أخرى - كإمكانية ارتباط هذه الجماعات بمنظمات حقوق الإنسان الدولية، والوقوف السياسية والاجتماعية الأخرى ببلادها - تبذل شديدة الأهمية في تفسير التمدد من مجرد جماعة بحث عن أقارب معينين، إلى حركة سياسية كاملة الضخ. إن جميع هذه الجوانب، حتى الأقل نمواً منها، كان لها تأثير كبير ببلادها، وجميعهم يظنون سمة شديدة الأهمية. وعلى قدرتهم على اختزال تأثير الرعب النظم الممارس على مجتمعاتهم، والكشف عن التأثير المدمر للحكومات العسكرية على البناء الاجتماعي للنظر. وليس هذا بالعمل البسيط كما رأينا من شهادة ميريام. إنه يتطلب قدراً من «الكفاءة» لا يمكن تفسيره إلا عبر المعاناة عيقة الأثر التي شهدت هذه السيدات، فهن، بمعنى ما، يتجرذن من حيواتهن الطبيعية على يد قوى لا يفهمها أول الأمر. وتدرجياً، وبينما يتصاعد كفاهن من أجل

النساء، في الذهاب إلى مدرسة، في الانضمام إلى نقابة، في أن تقول ما تريد... تلك هي حقوق الإنسان... التي تمثل جزءاً من الحياة..

• ختام conclusion

شهادة ميريام، الصرورية بالجزء السابق، تطرح تقريراً تفصيلياً لكيف نشأت وقوت الاستراتيجية الشعبية للمعارضة للتمتع الجماعي بالمقادير. إن السياق السياسي لهذا البلد سياق غريب، فالمقادير مطروحة في حرب أهلية. ورغم ذلك، فإن حركة الأمهات Mothe's Movement لحقوق الإنسان، التي عرضت لها ميريام، هي حركة مشابهة لحركات أخرى كثيرة: أقيمت وجودها في أفكار لغيري من أمريكا اللاتينية، ممن يحكمها نظام عسكري. وهكذا... فإن لجنة الكوماندريس هي جزء فحسب من حركة اجتماعية شاملة مطالبة بالديمقراطية:

والتي استوعبت عملياً المنطقة بأكملها (٢٦). وليس من شك في أن هذه الحركة تمثل استجابة جوفرية، مباهضة لممارسات الحكم العسكري، ونظام تنظيم الأساس الاجتماعي الخاصة، والبنى المضمنة بسياق مبدأ الأمن القومي (٢٧). وبشكل ما، كان ظهور اللجنة يمثل رد فعل طبيعي مضاد لذلك الوضع، فقرتها الدائمة تتولد عبر شعور عميق بالفقد والخواء، بوصفها ناتج هذه الممارسات الانتهاكية كالاغتصابات، والاستخدام واسع النطاق لأساليب التخذيب (٢٨). لقد كان الهدف المبدئي لهؤلاء النساء هو البحث عن أبائهن وأشرارهن ضحايا قوات الأمن الحكومي المستولية من هذه الاغتصابات. وتبدأ هذه اللجان عملها كجمعيات من النساء المعتويات اللواتي يتخذن معاً، أحياناً تحت رعاية كنيسة كاثوليكية، وأحياناً أخرى بدون راع محدد، في محاولة لتخفيف حدة الألم والمعاناة، وكذا حماية أنفسهن من التشوه المزعج الممارس عليهن من قبل التوجه القهري للدولة "repressive action of state" لتهديدن من ناحية، ومحاربة السلطات اتهامهن بالسفولية عن مصير أقرابهن من ناحية أخرى من شأنهما أن يشعلا لحظة انطلاق الوعي، الذي ينمو بشكل الكفاح

ونظمها السياسية، لم يزل سوالاً مفتوحاً، ولابد من التعامل على أساس فردانية كل دولة على حدة. ولكن .. ثمة حقيقة واحدة هي التي لا خلاف حولها: وهي أن حركة الأميات المطالبة بحقوق الإنسان قد وجدت لتبقى. ولمعرفة تستمر في تحقيق نورها الجوهري، في العملية السياسية. ■

الهوامش:

١ - السبغة الصحفية: هي مادة صحفية تسمى للبرودة أو لجهة مبدئاً لكي تنظر في وقت تالي محدد

٢ - انظر: ملكه ليرد - جامعا الكوماديس، والسائدة المتبادلة: Gam / Comadres - تاملو مازين. المكسيك. سلسلة البوجوا ١٩٨١. ص ١٢، ١٣، ٤٦.

٣ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

٤ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).
٥ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).
٦ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

٧ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

٨ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

٩ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٠ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١١ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٢ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٣ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٤ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٥ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٦ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٧ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٨ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

١٩ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

٢٠ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

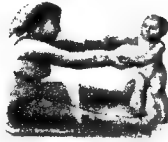
٢١ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

٢٢ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).

٢٣ - فوندينام: FEDBFAM: مصاصات إقليمية، والأغنياء المفقودة: السلام والمعدل والديمقراطية (لا يزال).



الأنثوية



حديث المرأة.. وأم تلك الوعى

زينب المسال

«مدرسة الأشراف» والتي تحول أسماها الذى عرفت به بعد ذلك «بمدرسة السيدية».

المسيرة طويلة، وما هو قاسم أمين يخطو خطوة جريئة نحو تمرد المرأة بدعوته للسفور، لا إصلاح للأمة إلا بإصلاح أحوال البيت الذى تسهر المرأة على تسييره لأن إصلاح البيت من إصلاح المرأة والمجتمع المعزى، غير أن هذه الدعوة لم تلق ترحاباً ووجهت بموجة من العداوة والهجوم من قبل المحافظين فى الجرائد والمجلات غير أن

علما حدث لحتكاك الحضارة الغربية سواء بطرق مباشرة كالسفر أو الإطلاع على المجتمع الغربى الذى كونه المستحضر الأوروبى حين كان الوطن العربى مستعمرة أوروبية، أو عن طريق قراءة ما وصل إلى أيدينا من الفكر الغربى.

كان رقاعة الطهطاوى أول من حمل لواء دعوة تحرير المرأة، وقد أنشأت هذه الدعوة لإنشاء أول مدرسة ابتدائية لتعليم البنات عام ١٨٣٠ سميت مدرسة «الحكيمات»، ثم تأسست المدرسة الثانوية،

«إن الطبيعة والعوامل الوراثية قد ملحت الرجل السلطة المطلقة بينما فرضت على المرأة الطاعة والفضيلة» أرسطو.

ارتبطت قضية المرأة العربية والرعى بمشاكلها بإفكالية النهضة العربية، بل فى أغلب الأحيان أدمجت المشكلتان فى كتابات عديدة لتصوراً وجهين لعملة واحدة ولم يع - الإنسان العربى عامة والمرأة على وجه الخصوص إشكاليتهما إلا

فا

سعد زغلول - زعيم الأمة - كان من أبرز الماسنيين لها.

الرجل المصري وقف - إذن - بجانب المرأة يقبض قبضتيها، يدعو إلى إصلاحها ويقدم دعا المرأة لأن تتقدم وتطرح نفسها رافعة لواء التحرر، فالتاريخ يذكر لنا ملكه حقيقي، تهاصف التي دعت إلى تعليم المرأة كي تواجه الواقع المردي الذي شاهده في الكتابة بنفسها، ومن خلال كتاباتها عن المرأة في البادية، كشفت عما تعانيه المرأة البدوية مع الرجل، «ملكه» التي وقفت على مدير المطبعة عام ١٩١٢، قد نكسها جويس بيت الزويجة لا تقادره، وتوجه إلى الكتابة وزيارة نساء البادية، عروضا عما وجدته من إهمال زوجها واستخاره بشاعرها، وفي صفحة زغلول، وهدي شعراوي وسيل نهارى، ودرية شفيق، وأهنة السعيد وسهير القلعاوي، ولطيفة الزيات وغيرهن من أئبن أدراا مهمة في تقدم مسيرة المرأة نحو نيل حقوقها.

ماذا حدث الآن؟

عندما جمعت الجلسة خمسة ألباء وامرأة، أخذت للحررة مسارات عدة - شُرقت وغرّبت - إلى أن رسا الحديث عن إسهامات المرأة الإبداعية وإنجازاتها، ولكن أحدهم لم يعبه هذا الذي اعتبره حساسية زائدة من الرجل تجاه المرأة لفسال: لكن صرحا أنا لا أرى أن لـ «الولية» أي إسهام يذكر لتحدث عنه..

قالت المرأة بمجرد إلقاء المزيد من الإهانات، هذا منطق تكوري، ونصح الرجل بالرجوع إلى القاموس لتتعرف المرأة على طبيعة الكلمات من قبل، المرأة، الولوية، النسوان، إلخ..

وأسل: ما جوى البحث في القاموس عن هذه الكلمات التي وصمت المرأة بالتحلف، والتجبة للرجل؟

أذكر عبارة سعيد صالح عن «الولية»، وأرى أن المسألة يجب ألا تمر هكذا من قبيل اللصغنة وثررة الأدباء، إنها - بالقطع - تحمل مبررا فكريا بطريكيا موروثا منذ مئات السنين، مختلفا في النغوس حتى بين المثقفين.

والأهله عديدة.. وأذكر أن صديقة لي جاءت بكلياً لأن أحد مرعوسها صرخ في وجهها قائلاً: أموت ولا ترأسى امرأة!..

المرأة في نظر الرجل شيء في خدمته وإلى الآن - ونحن على عويات القرن الواحد والعشرين - تتخذ المرأة سلمة وراجة تضمن بها الشركات التجارية عن طريق الإعلان بيع منتجاتها فالمرأة صارت المنتج الرابع، الفشدرى والبالغ والمنتج والمرأة التي تفك أمام الكاميرات تكفي وتلوى وترفع حولها كفن عن بضاعة!..

المرأة تظهر حولها يمان عن الفرجات البخارية، ومع الإعلان عن أرواح شقراء خلق ذقن الرجال: ويذكر الباحث عصام فسر أن ٩٠٪ من إعلانات التلفزيون المصري تستخدم امرأة وإبرز جوانبها الأنثوية، وأن ٥١،١٪ من الإعلانات التي استخدمت المرأة ركزت على حركة أجزاء جسدها أكثر من السلمة.. وقد أعلنت إحدى الشركات السياحية في إحدى الدول عن تقديم خدمات ممتازة للسائح، منها توفير سيارة وفندق وسكرتيرة!

هذا هو الدور.. أما أن تكون المرأة رئيساً للبلد فهذا شيء لا يتقبله عقل الرجل الذي سيج دور المرأة داخل إطار محدد يجب عليها ألا تخرج عنه!

المشكلة لها أوجه عدة، ويهمل هذا حصصها في الجانيب الأدبي، أعنى علاقة المرأة بالكتابة، وتفريق الكونية، والنظر إلى كتابات المرأة وإلى مشكلاتها وما يثيره أنبها من إشكاليات، وحولما نتحدث عن كيونية المرأة لابد أن نشير إلى كتابات الأولين مثلما ورد في كتاب «مكاشفة القلوب» للإمام للفرزلى «المرأة عشر عورت فإذا تزوجت سر الزوج عورة واحدة، فإذا ماتت سر القبر العورت لعشر، هذا بعض ما قيل عن المرأة في هذا الكتاب الفهم - لأسف - بالكثير من الأقاويل التي تجعل المرأة مورثاً لإبليس!.. وفي القرن الثالث عشر ذكر أحد الآباء في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية بأن سواد الأنكى كان خطأ من الطبيعة، وأن قدرها العقوبة أن يكون من تلك التي يجمع بها الفكر، ورغم أن هذا لم يعد مخبأاً للكنيسة إلا أن ذلك من يؤكد بحزم أن النساء أقل قدرة من عوّل الرجال»^(١).

والسؤال ما موقف المرأة ذاتها من هذا الإبداع، وهل تقتنع المرأة بخصوصية إبداعها، ومبرورة التقسية إلى كتابة نسوية أو اختطافها عن الخطاب التكرورى في الكتابة؟

لنرجع إلى التاريخ ليجد لنا مكانة المعاصرة الأدبية التي قدمتها المرأة عبر تاريخ الكتابة فسمه زاويان، زاوية الخلق والإبداع التي تجر من خلالها المرأة كذلت فاعلة ومنتجة والزاوية التي تحصر فيها المرأة كمادة للاستهلاك أو لإلهام المبدع.

والذي يستقرى التاريخ الأدبي المعاصر يرى ذكورة التاريخ لم تحفظ لنا سوى أسماء قليلة أبرزها القنصام في العصر الجاهلي التي لم تقم لها ما تحدث فيه من مشاعرها بل سمحت لها التقاليد والثقافة المساندة أن تحدثنا بإسفاضة عما ألم بها من جراء موت أخويها قصار شعر المرأة موطناً للرائه وأخص الرجل بالحديث عن الفخر والجهاء وذكر المصوبة.

لقد ترسخ ما طرحه الرجل من تصورات عن المرأة، وصارت المرأة في ظل الثقافة التكرورية مومنة بالذو الذي رسمه لها هذه الثقافة الذكورية المسيطرة والمهيمنة، بل إن العلم في العصر الحديث مسانداً تلك التصورات إذ جاء «فرويد» ليقتن للتفوق التكرورى فهو يتحدث عن تاريخ المرأة الذي تجاهله المورخن طويلاً، ولم ينتهوا إليه إلا مع بداية القرن الثامن عشر حينما كتبوا عن المرأة لم يصفوها، ويؤكد فرويد في تاريلاته أن معاناة المرأة لتدرك في أنها لم تولد رجلاً»^(٢).

وقد تناولت رشيدة بنمسعود تأثر إبداع المرأة سلباً وإيجاباً بالتحويلات الفكرية التي أتى بها للمصر الإسلامى، وتعتبر المصودة عاتشة نموذجاً استثنائياً للمرأة في هذه الرحلة، بسبب تفكها من الإندماج في الأجواء الثقافية والسياسية لحفاتها القرون الكريم وتفكها من روية الأحاديث، ولا يمكن إغفال ذكر ولادة، شاعرة الأندلس التي صارت رمزاً من رموز تحرير المرأة للعربية من رقة التقاليد والقيود، لتصير نموذجاً فريداً واقتدر نسيمها في تاريخ الأندلس بالمستوى العثماني والتكرورى الذي عرخته المرأة في الأندلس، ولعل ما وصلت إليه

الأنثوية

ولادة من التحرر مبعثه مكانتها الاجتماعية الرفيعة، وما وصلت إليه من ثقافة مكتبها من مجالسة الشعراء ومعارضتهم ومناقشتهم حتى قيل عنها: كانت أدبية شاعرة، جزءة القول، حسنة الشعر، وكانت تامل الشعراء وتساؤل الأدباء ولا يخلو بها في هذا الدور سوى ممي زيادة في مجال الأدب والثقافة في العصر الحديث، فكان مجسها يضم رموز للثقافة العربية آنذاك: العقاد وطه حسين، ولطفي السيد وخليل مطران وصلاح موسى، والمازني، وبهران الذي كان يبدوا ويبدنه رسائل كثيرة.

لكن الشعور العام والغممة السائدة لدى نلت كتابات المرأة آنذاك هو الخوف من الخوض في غمار التجربة ولقد كتبت الكتابة الإبداعية بالصورة التي عرفها الرجل عبر تاريخ الكتابة.

أعلنت المرأة أنها تكتب من خلال إطار مسووح حول كتابتها فرضته منظر تذكري، قم ترق كتاباتها في نظر الرجل إلى ما وصل إليه «سارت كتابة ضئيلة لا تستطع بها الاتحاق بمستوى كتابة الرجل وعمل جامداً على إشارتها بأنها ناقصة العروبة الإبداعية، إذا كتبت، وبالتالي يعدو النظام للذكورة فحاً لا حدود له في إمكانية الانقراض من إبداع المرأة» (٦).

ويبدو أن اتخاذ المرأة من الكتابة وسيلة لحل مختلفاتها مع الرجل أو للجمع بشكل عام قد قسم بتفجز كل طائفتها الجسدية الأنثوية، أي أن اتخذ من لخصائل الجسد وطبيعته مطلقاً لعرض قصتها، فقد تفجرت هذه القضية مع كتابات جيل الخمسينيات من ألسال شادة السمان وإلمى بهليكي وإملى نصر الله، أو أتنا وجدنا صدق لهذه الدعوة طيلة هذه السنوات رداً على الشعر الذي مارسه الرجل والجمع على النساء من خلال فرض نسق من للعلاقات الاجتماعية والنفسية، وإعلاء لطبيعة الرجل مقابل تهم المرأة، وقد وجدت هذه الكلمة - بالذات - من يتناولها في كتاباته المختلفة مثل الكتابة فاطمة المرئسي - في كتابها «ما وراء الحجاب - حركة علاقة للرجل بالمرأة في المجتمع الإسلامي الحديث» (٤).

وترجع بعض الكتابات ما تعانيه المرأة الآن إلى عهود مضت حين تصوفت المرأة

الذكورية الذي شكلها التعبير عن مظهره، وكان على المرأة أن تستعين بنظام استعاري يعكس قدرها من التفويض والتعبير عن الذات، لكنه يظل مستتراً لاتصريح فيه، ولا يسمح لها بمقتلده أو تجاوزه... إذ كان على المرأة للبدعة... لولا أن تتخطى مرحلة الإبعاد والفتى الغرويين عليها وحيداً بذلت الكتابة - فعلاً - لم يكن الطريق ممهداً. وقد سجلت الكتابات ممانعتهم وذكوراً ما سمعت من صديقاتي المبدعات أن أولقتهن وأربابهن تعمل راحة الطويخ وحليب الأطفال، فإن تنحصر المرأة إلا إذا توافرت على موارد اقتصادية كخبرة من الأوراء المزدوجة، فإضافة إلى دورها كعامل، عليها أن تقوم بكل المسؤوليات القديمة كأم وزوجة وربة بيت» (٣).

وتقدم نعمات البحري في مجموعتها «دراسات للزوجة» ما تعانيه المرأة للبدعة: خاصة أن التبدل الوحيد المطروح هو الانسواء لقوانين والعلاقات المؤسسة الاجتماعية بكل زيفها ونفاقها ومقوماتها لتدترى كساعة مبدعة، ومحاولاتها السديدة لإعادي لبطورة الأسرة، بعد فطى في علاقة زواج» (٧).

وفي قصة «مجهولت» نسمع صوت البطلة يريد «يبدو جلياً أن لي وأخي وزوجي ونحن الرجال في حياتي ابتدأنا من رئيس في العمل حتى رئيس هذا العمل، على الرغم من مجهولتهم المضمرة في البرهة على أنني زوجة فاعلة إلا أنهم فشلوا ضمناً في إتقاضي بذلك» (٨).

حددت نعمات البحري نظرة للرجل للمرأة التي لا تختلف كثيراً عما أطلته للرجال في السابق، فلا تزال المرأة مرادفاً للخصوبة بحفظ اللوح - دورها الأثير - بالنسبة للرجل، لكن ولعدة من أهم الكتابات - نوال السعدوي - تصعد خطابها بحالم الجنس لدى المرأة، وخاصة محاولاتها في تشكيل عالم الجنس ويهدف إلى تنحصر المرأة والرجل من هيمنة قرون من الحشائيد والاضطهاد تجد في البيولوجيا ملاذاً لتؤكد القدرة اللامحدودة عدد الأثني على الإخصاب، وكذلك موزة الإنجاب، ومن هذه المنطقتان ترى المرأة أرقى جنسياً وأكثر قدرة على الإنزارة والخصبة من الذكر» (٩).

من وجود على هيئة الذك في النظام الأمومي الذي ساد منذ البداية، والذي لا تزال تتمتع به بعض نساء قبائل أفريقيا وبعض قبائل السكان الأصليين في أستراليا إلى هيئة موصوع في العظام الأبري، وأدى ذلك إلى لزوم المرأة للبيت، والخصم سلوكها في الاسجالية لورغيات الزوج (٥) فليس السم - عن قصد - من جانب الرجل يتقله تهمية وغياب الرمي من جانب المرأة، وصار الأدب نوعاً من البوح، وصارت الكتابة حق امتياز للرجل يسجل خلالها قصصاته على الطبيعة، وتقوفاً على المرأة وتبقى المرأة اللغصنة أو للثيرة البديعة المصنوعة في احتياجات كائنية لم يصل من قيمتها أفراد لثقيلة من الذكور، والذي تطور إلى المكي - والنموذج الأشهر في لدينا شهر زاده، فسارت تطورت المرأة وأمسكت القلم وكتبت، فإين قرابت الرجل في كتابة النساء على مسووق للتدقيق مضبوطة، ونادراً ما قرأ كتابة المرأة يبقى بخلقه شيء مما قرأ، والسبب الوحيد - في تصوري - أن هذه الكتابة صادرة من امرأة..

ولا يزال التساؤل يلح: هل وعدت المرأة أبعاد مشكلتها..؟

لقد حاولت المرأة تقصي أبعاد مشكلتها، وكافت وسيلها الأولى للغة، فالكتابة وسيلة تفوق الرجل فيها على المرأة، وكانت هي السلاح الذي طلقها شهرة في وجهها فبرزت تفوقها عليها دوماً، فعملت القلم الذي ابتعدت عنه طويلاً بفصل تكريس اجتماعي ربط كتابة المرأة بمراسلة الرجال، وخرق العادات العنصرية المتعارف عليها، وحيلما عبرت المرأة باللغة التي يراها غالبية علماء الاجتماع خاصمة خضوعاً تاماً للنظام

أما أليفة رقت وهي واحدة من جيل نوال الصعداوي، فمذهب حديقها عن لمحات المرأة الجسدية منذ الصمة الأولى: عملية للحدان وليلة الزواج الأولى، والخلقة وقدرتها على تصوير اضطهاد الزوج وكبحه لكل بارقة انطلاق تظهر في حيلة المرأة.

ورغم أن هذه الكتابات لاقت استحساناً كبيراً من قبل الجمعيات النسائية في أوروبا وسطحت عليها الأضواء النقدية والفكرية، إلا أن هذه الكتابات لاقت من جانب المرأة ذاتها رفضاً، وذكرنا بوقوف المرأة للبيضاء في أمريكا بجانب الرجل الأبيض منذ تعود المرأة السودانية فقد استعرت كثيرات هذه الكتابات التي صورت على أنها تدعو إلى التحرر ورثة - في المقابل - دعوى بأنها كتبت بإطار الكتابة النسوية أو كتابة الميحد - لاحظ الخلط الذي وقعت فيه المرأة!!

ويرى د. عبدالوهاب المسيري، أن هناك انجذاباً عالميين في كتابات المرأة:

الأول: يدعو لتحرير المرأة والأخر يدعو إلى تركيز الأنثى حول نفسها، فبرغم أن الكتاب قدم لنا جذور هاتين الحركتين، وواجه في كليهما وتعامله كرجل مع الحركة الناعية إلى تحرير المرأة لأنها تعترف بوجود الرجل. فإنها تطلب في نفس الوقت ما يمتنع به الرجل أي المساواة، أما رفضه لحركة التمركز فلأنها تختزل الكين إلى مسعوى واحد يتدمج فيه الإله والطبيعة والإنسان والتاريخ في كيان واحد، فالعالم لدى هذه الحركة لا يوجد فيه قسمة وقاع، ولا يمين ويسار، ولا ذكر وأنثى، فعدم وضوح هذه المصطلحات قول بالرفض من قبل الكثير من المثقفين، إضافة إلى ارتباط هذه الحركة بكتابات يهوديات مثل راحيل مارتينهاين، وإيما لازاروس، وسوزان وايدمان. كل ذلك أسفى على المصطلح محرك التمركز حول الأنثى، ظلالاً كخسفة من عدم الارتياح^(١٠).

وأذكر أن إحدى المجلات أجرت تحقيقاً مع أدبيات شبابات حول كتابة المرأة، ورفضت إحدى الإديبات بشدة أن تصنف كتاباتها بأنها تنتمي إلى أدب المرأة فهي تكتب أنثياً لا يلائم أسمى عن أدب الرجل.. المرأة هنا تتكلم عن إبداعها وأنه لا يلائل قيمة أو مرتبة عما يكتبه للرجل، وهذا يحيلنا إلى



قاسم أمين



رفاعة الطهطاوي

ذلك للنظرة التي تولدتها الأجيال والتي لا تزال تمشط في نفوس الكسريات من الوجدات، فالتصاق (المرأة) يقال من قدر ما تدع، ويؤثر على التقارب خلال عملية التقي فهو أدب ينتمي بشكل أو بآخر. إلى أدب الرجل الذي حقق خطوات وحطى بأمتهم. ورغم ذلك فهناك إصرار على وجود تلك الكتابات التي وصفها البعض بأنها كتابات نسائية تصالح معوم المرأة بالدرجة الأولى وتصمد ضد الهجمات والادعاءات، فطاطمة المرتضى تقدم في كتابها «المريم الداخل» فتلحق عالم المرأة، تصور البيت الغربي، ولكن تعديداً منذ أكثر من خمسين عاماً، الكتاب يجد تسويلاً حافلاً بالعلاقات القصوراة والمتشاكسة التي سجلتها عن طفلة فاطمة، والتي امتلكت وعيها وتحررها، فالتحرر من المريم الداخل لا يتم إلا بكتائنه ولهمه وتكونه مفهومة من الداخل^(١١).

وإذا كانت فاطمة المرتضى تمثل ونفك هذا العالم الذي ظل مغلقاً على نسائه فإن محور المرأة قاسم أمين يؤكد أن هناك عالماً للرجل وعالمًا للمرأة يجب ألا يتم تجاوزه..

إن كل ما تسطيع للنساء فعله، وإن يفسده، وكل ما هو مباح لنا مباح لهن.

وكذلك فإن كل مصرح علينا محرم عليهم أيضاً، ولما كان محرمًا علينا نحن للرجال أن نخل في مجتمع النساء يبدو في من الطبيعي، أن يقع نفس التحريم على نسائنا وإننا لنحذر من وجهة النظر هذه أن وضع الرجال هذا مشابه لوضع المرأة تماماً مما يلح إليه قاسم أمين هو أن هناك قوماً وقبلاً تصل لحد التحريم الذي يستمد قصصه من الأحكام الدينية، فيوجب عدم الغرض في المصحات هذه المناطق تساوى فيها الرجل مع المرأة.. إننا أمام عاليتين: عالم الذكور وعالم النساء، وإن كان الرجل قادراً على الولوج إلى عالمه فقد أعماه القبريات الفكرية المصح والبراميين في كيفية الدخول في عالم المرأة والفروج منه دون أية لامة، فتمت محاولات جادة الولوج إلى عالم المرأة لكل من محمود ظاهر هاني، فسي «عزراء دنشواي»، ثم هوك «زوين» ومحمد كامل في المشرات من قصصه للتصوير

الأنثوية

تأمله من إبداع إحسان عبدالقوس للذي اشتهر بأنه أبرع من كتب عن المرأة. فإذا جازيت المرأة المعبود عن ذلكها / عالمها وجهت إليها الاتهامات وعلا الصخب وانقسمت المرأة على نفسها، دالة على عدم وضوح الرؤية لديها تماماً، وبخسوعها لمعايير وضعها المجتمع لا تستطيع التفاهة منها كلمة. تقول الدكتورة هيلي النعدي: (إن أدب المرأة يوصف بروية معدومة لأنه يتركز حول عالم الذات عن طريق التعبير عن همومها بلهجة استعلامية من أجل البحث عن الحرية ورفض السلطة الذكورية دون التساؤل عن الجذور الاجتماعية، ولكن دائماً نجد ما يكرر هذه القاعدة، إن سلمنا بكونها قاعدة أصلاً..

فقضية المرأة في أدبها هي جزء من قضية التحرر الاجتماعي والروائي للشخصية الانسانية في مصر والعالم العربي بل والعالم صومه، وحتى لا تعتمد في بحثها عن الهوية على إقامة تناقض ميثاقوني مع الرجل أو على تأكيد ثنائية لهيالية تفصل بينهما، وقد اغلقت تجربة لطيفة الزيات الروائية بعد اليأس المفرط وبكوار المعاناة الضخامية متعددة الأوجه ومطرائق تحويل المعاناة إلى اكتشافات فنية راقية في أوراق شخصية وصاحب البيت، (١٧).

حيث تتبنى لطيفة الزيات مفهوماً للحرية في روايتها «الباب المفتوح» يعتمد على اللدنية الكاملة بين الرجل والمرأة فهي تقدر أن المرأة غائبة أمام ملأ للرجل تماماً ومع ذلك فالباب المفتوح وضعت تخبرنا بين التحرر والحصار. فالمرأة تلمي الانكسار في علاقتها بالذات وفي علاقتها بالآخر وعلاقتها بالعالم، (١٨).

ولكن لماذا تهمس كتابات المرأة على ما تقدمه المبدعات؟ هل هي المبررة الأكدية للمرأة بهذا العالم؟ هل هو الشعور بأن ما كتبه للرجل عن المرأة لم يمس بحق عالم المرأة؟ هل لتحقيق الرجل في تصوير هذا العالم بكل معاناته ومتناقضاته؟ تذكر نساء إحسان الصائحات أو لها حداث عن القصة والحب، إثنين قيلات الخيالية، متعزلات عن المجتمع، بل وعالم المرأة الحقيقي كما تصوره كتابات أمثال رضوى عاشور، وهادي بقر، سكونة فؤاد، اعتدال عثمان، فوزية مهران.

فالمسألة في إبداعهن ينالمن من أجل البقاء في الحياة، نساء يخرجن إلى سوق العمل كل يوم لينقذن أسرهن من الجوع والفاقة، (١٩).

وتذهب رضوى عاشور إلى أبعد من المبررة بكونية المرأة لتلقي الضوء على معاناة المرأة المسطية الإراءة، كيف كذبت المرأة؟ كيف كذبت نفسي؟ هل كذبت؟ قتل الشخصيات النسائية التي كتبتها مازالت في تقديرها اجتهادات متواضعة للإحاطة بملاحم وجود أنثوي أصمق وأغنى وأكثر تركيها مما جسدها كتابتي، (٢٠).

ولما كان هذا جيل قدم صورة للمرأة المهشمة امرأة الطبقات الفقيرة، فإن مبدعات الجيل التالي انتهجن إلى السيرة الذاتية كمداد للكتابة، كان هذا الاتجاه مفهوماً للتفاني وجهت له الاتهامات، فهو لا يلتصق من قريب أو بعيد بالكتابة الأدبية. وثمة مناقشات أثرت مؤخراً حول روية بهيجة حسين «مرأيا الروح»، آثار الدادق د محمد حسن عبدالله تساؤل مؤداه أن هذه الرواية تنتمي إلى السيرة الذاتية، وقد أصريت للكتابة عن دهمشها للإشادة وكتابة الذات في النصوص للفرسية، وحين يكتب المبدع العربي قلته تبقى جريمة، (٢١).

وتكفي عائشة أبو اللؤلؤ اعترافها بأن كتاباتها الأولى تندرج تحت قائمة الأدب الذاتي، إنني نشرت ما يقرب من الخمسين قصة قصيرة، وروايتين، من غير السعول أن أكون عشت بشكل واقعي وشخصي كل تلك التجارب والأحداث، (٢٢).

فالحديث عن السيرة الذاتية يعنى الحديث عن المرأة والرجل، حديث عن المسكونة عنه، والذي أصبر عبر عقود طويلة تلو يجب عدم اليوح به أو الاقتراب منه

أصلاً، وارتقاء المرأة لهذا المجال تكون قد تخلصت من عقدة النقص التي لازمتها. والتي عقدت أسانها طويلاً قبل أن تمسك يدها القلم لتخط معاناتها، ما هي الجريمة التي ارتكبتها المبدعة إذن حينما كتبت عن ذاتها وذوات الأخريات؟ لقد اقترنت كتابة الذات «بالجسد الأنثوي»، فماد يعرف الرجل / الذكر عن المرأة وعن العمل. / انتفاخ البطن، عن مباحلة الغذاء والهواء والخفقان عن مساجلة الأصوات والحركات بين الأم والجنين؟ ماذا يعرف الرجل عن تلك السعة المخفية أو عن تلك الكراهية الضامضة، أو عن ذلك التغوير الكلي الذي يغزو الشعور بالتوالي، ماذا يعرف الرجل عن تلك الضامرة التي تمزق أشتاءه والتي لا نظير لها في الدنيا إنه لا يعلم فمن ماذا يكتب إذن، (٢٣).

إن نتحدث عن دور الرجل في التغاير من دور المرأة أو العكس عليه، فقد حول هذه البيرة عبر تاريخ طويل إلى ما يشبه النجاسة، لكن لا يمكن إغفال هذا الأمر على كتابات المرأة، لا يمكن أن نطالب المرأة بأن تتعافى عما تطرح به من نظرة دونية لكنها الرجل على الدوام إن الكتابة هنا هي الملاء للمرأة، وهي وعيها الذي امتلكتها، وهي الخالفة على مجزئتها. ورغم أنها ترى في أدبها مبات خاصة ميزه إلا أنها لا تريد أن يتقسم الأدب إلى أدبين كما هو حال الرجل الذي قسم ذلك للتقسيم التخريبي للساد، بحيث يجعل أدب الغرب أرقى أنواع الأدب وأدب المرأة بالثاني في آخر السلم التدرجي التخريبي وتغشي لطيفة الزيات من أن التركيز على الجسد باعتباره منتهى الحرية، قد يشكل قسمة الانطواء والانعزال والإفلاس الإنساني (٢٤) فالمرأة قد تكتفي على ذاتها وتجتزئ تجربتها دون الإصاح لمعالم أخرى تزيد تجربتها ثراء.

ومرجع هذه الرؤية أن هاجس الجسد وجرهه المتفردة والحديث عن ذلك الآن لا يروق للكثيرين في مجتمعنا للبرية التي تميل إلى كبت الجسد، خاصة جسد المرأة والنظر إليه عادة نظرة تشكك واحتقار، إن ما تسعى إليه المرأة / الكاتبة حقاً هو المساواة، وأعتقد أن هذا لا يتأتى إلا بارتفاع الصوت القندي للنسائي، لإيجاد تصور محدد يقف على ملاحم كساية المرأة، ويؤيد ذلك

بالضرورة إلى وجود لغة نقدية جديدة تكشف عن المناطق المعتمدة في الخطاب الأبوي والمخفية تحت ستار الموضوعية المحايدة التي تحجب التفسر والفسرية والاختلاف (٢٠).

وتؤكد غالبية الدراسات الأسلوبية على إبداع المرأة، أن هناك داخل بنية اللغة سواء على المستوى السموي أو المسمعي أو التركيبى، تميز ملحوظ للموظفة التعبيرية التي تتمثل في التركيز على دور المرسل، أي حضور ذات الأنتى كمرسلة، مما يعتبر خاصية عامة في الكتابات النسائية، وأن الموضوع الذي تسمى إلى احتسابه الذات دائماً هو الرغبة في إثبات الهوية والتخلص من الوضع الدولي كما أن الرجل في هذه القصص يكون محارصاً ونادراً ما يكون مساعداً إن محاولات المرأة متعددة دائماً في اختراق السهاج الذي فرضه الرجل حول الكتابة وكل محاولة من المرأة لأن يحميها الرجل بأن صاحبها فاقدة الأثرة أو أن المرأة ستظل سجيبة جسدها لا تفادى لموالم أرحب كما فعل الرجل، لكن المرأة كانت دائماً تقابل ذلك بتعزيز أسلوبها الخاص في الكتابة، وهو أسلوب لا يكف عن الجدل مع

أسلوب الرجل الذي يعتمد على الأشكال والعلاقات والمفاهيم المرجعية التي وضعها عبر تاريخ الكتابة فقد امتلكت المرأة النوع في الأسلوب، مما جعل البعض يصف أسلوبها بالغموض أو للتجنب أو الانقسام، إلا أنه على الجميع أن يتكفوا مع خطاب المرأة الذي تأسس من خلال وعيها بذاتها وبخبرها للفعال عبر تاريخ طويل وحائل تجاهله الجميع ولم يسجلوه وإن الآن للمرأة أن تسطر بقلمها وأدبها.

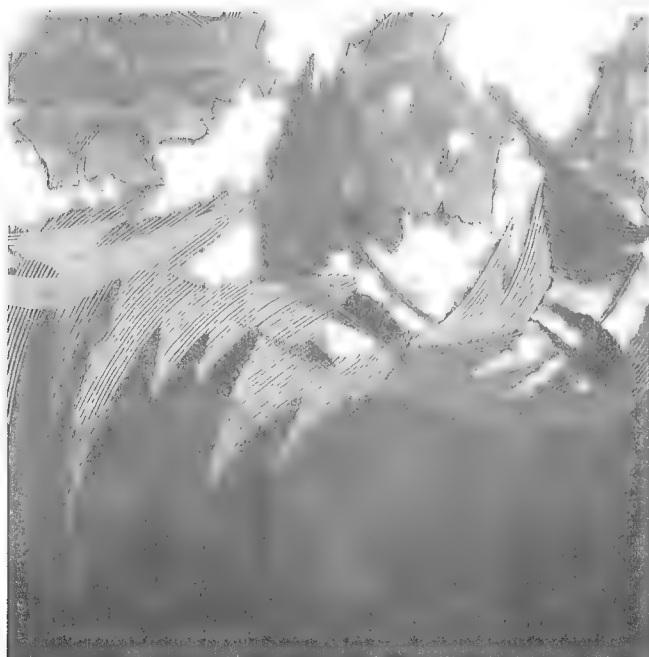
ولاشك إن الإحباطات كلورة والإخفاق وارد والمعاذاة أليمة وعلى المبدعة ألا تسقط في الحلم، فكل هذه العوامل تعمل قاطبة على هدم الوضع القلاد، وإقامة المساواة بين الرجل والمرأة وهو ما يتأتى بالتصريح بالوعي للنام والحرية. ■

الهوامش:

١. د. شارل. ل. هوبز، الدور المتغير للمرأة في المجتمع اليوم، مجلة الأصالة للعدد ٤٢، ٤٣.
٢. د. فوزي فهمي، المرأة وثقافة الاستعداد، جريدة الأهرام، ١٩٩٧/٩/٥.
٣. محمد نور الدين لطفى، المرأة والكتابة.
٤. عن كتاب المرأة والكتابة، رشيدة بنمسود.
٥. د. منى أبو سنة، إشكالية الإبداع في الأدب النسائي، إبداع يناير ١٩٩٢.

٦. فريدة النقال، لكي تزدهر حقائق النساء، الهلال مارس ١٩٩٤.
٧. نعمات البوسوي، اتصالات التلاؤ - مجموعة قصصية - أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.
٨. المصدر السابق.
٩. تركي الربيعو، مجلة فؤاد العدد الحادي عشر، يونيو ١٩٩٧.
١٠. د. عبدالوهاب المصري، حركة المتمركز حول الأنثى / الهلال نوفمبر ١٩٩٢.
١١. د. صبرى حافظ، فاطمة للمرجسي وتفكيك مفهوم المريم، إبداع العدد الثاني عشر، ديسمبر ١٩٩٥.
١٢. د. أحمد أبو زود، مسألاً تريد المرأة بالمنطق، الهلال مارس ١٩٩٥.
١٣. سلوى بكر، لطيفة الزيات تفصض مع سلوى بكر مجلة المنهج عدد ١ لسنة ١٩٩٥.
١٤. سلوى بكر، بعيداً عن غرشة الهلال ١٩٩٥.
١٥. د. رضوى عاشور، شباهة الطغولة وهموم المرأة، الهلال ١٩٩٥.
١٦. أخبار الأدب يونيو ١٩٩٧.
١٧. عائشة أبو الدور: أبطال قصصى بيطرفن، الهلال مارس ١٩٩٥.
١٨. كزافيير فرغى، نحن للساحرات، مجلة الأصالة للعدد ٤٢، ٤٣.
١٩. سلوى بكر - مصدر سابق.
٢٠. د. شيرين أبو النجا، مدخل إلى الخطاب النسوي العربى - مجلة سطور، يونيو ١٩٩٧.





المراجعات

٨٤ جدلية الجسد والمكان والموت في «حدث سرا»، عبدالرحمن ابوعوف. ٩٠
شعرية الخالص بالأسطورة، جمال القصاص. ٩٦ قل لي أين تحيا أقل لك من أنت،
شيرين ابو النجا. ١٠٠ التقنيات الأسلوبية ودورها في بناء النص، طارق حسان.

جديلة الجسد



فا مدخل:

لا نستطيع أن نفهم ونفسر ونقيم السمو الفائق الحيوي والرهافة والشفق بالوعي للإبداع القصصي المتحقق بإتقان وعذوبة في المجموعة القصصية الأولى (حدث سرًا) لأميئة زيدان في سير اتصال وتلاحم بظاهرة إبداعية متوهجة ومساسية جديدة في الكتابة عدد عدد من الكائنات الجديدة تفرض حضورها ووجودها الساطع الآن في فضاء القصة المصرية، وتشكل موجة هادرة لمنصبة لنهر الإبداع القصصي تشارك له خصوصيته ومفرداته الفكرية والجمالية وهي تدعونا لرصدها وتأملها وفهم المنكوت عنه والمتمسك في بنيتها الفكرية والأسلوبية التعبيرية.

ولعل أبرز سمات هذه الظاهرة الإبداعية القصصية أنها ترفض في كبرياء وصفها ووعي ما يقال حتى المثل عن دعاوى الأدب اللصائي واضطهاد وقمع واضطهاد الرجل للمرأة وإشكاليات الجنس والشبق وللعيب والهجران والانفصال وفقدان المرأة لحريتها... إلخ هذا الركاب السقيم الذي تتشوق به كائنات العلاقات العامة والصالوات

فى

« حدث سرًا »

عبد الرحمن أبو عوف

والخرقة ونجوم أمراء وإغراء شاشات
التليفزيون السزيلة والمغربة للوعي والمقل
والوجدان الجمى.

على خلاف وعد كل ذلك الهراء فإن
أبرز رموز هذه الموجة القصصية الواحدة..
أمنية زيدان، ومى التمساحى ومهرال
الطحاوى، ونورا أمين ونجماء علام، ورائها
خلالها، وهناء عطية.. إلخ يدركن بحس
راع وبصورة نافذة ورغم كل روايب وأدران
تغلف والخطاط المجتمع الذكورى والقصام
وثالثية ونفاق العلاقة بين الرجل والمرأة
واعيدارها متعة للظهور وملكية متشوشة،
يدركن أن استمراد استلاب حزيهين
وخلصهن يتحقق بتحقيق حرية الرجل نفسه
فالرجل المتهور/ المقصود هو الذى يرفع
المرأة وكلاهما يرفع فى المجتمع التراتبى
الطبقي تقهر ثالث السلطة والذين والمروث
التقديم لذلك يتأسق إبداع هذا الجيل من
الكاتبات بطرح إشكاليات كلية الصواة
للمصرية والمصرية ومرومها وقلتها
وانتصاراتها وانهاياراتها ويؤمنن ويشفن
بالصورة والرمز والمعنوس والجزائ أحلام
تجاوز وتخطى واقع متدن تابع مهان يطنى

لدوب الأمانة والتأكل والفكر الملغى النظامى
الجاهلى.

إنها فى الأساس نقطة للروح والتجدد
والمنارة ورد الفيل على الدصرة له لإرجاع
المرأة لمصر المرمم وحرمانها من مشاركة
الرجل فى صنع مجد إنسانية الإنسان. ولقد
تفصح وعى هذا الجيل من الكاتبات على
الدرجات التى أحدثتها الثورة المضادة
بقيادة السادات فى السبعينات ضد المشروع
الناصرى للدمنة، ومصار وتصفية
المكتسبات التقدمية للثورة يوليو ٥٢ بقيادة
عبد الناصر، وتوالت الانهيارات فى البنى
السياسية والاجتماعية والثقافية وأجهض العلم
المجيد للصراع أكتوبر فى ٧٣ حيث حصد
ثمارة الانفتاح الاستهلاكى وحيثان شركات
توطيف الأموال والصالح مع إسرائيل والتبرعة
للفريب... كل ذلك لبن وشكل الرؤى
والذلاات فى إبداعهن القصصى.. وسوف
تكشف بالتحويل حسابية العالم القصصى عند
أمنية زيدان لهذه التحولات وتشويهها
لمنيتها السوسى التى صعدت بالدم فى حرب
٦٧، ٦٨، ٧٣.

ورغم تباين وتعدد الرؤى والأساليب
لرموز هذا الجيل من الكاتبات فهن يرفضن

القص التقليدى والاعتناء بالوصف والمبكة
والزمن الرأسى زمن الأهددة ورسم الأنماط
والإهتمام بالبداية والوسط والنهاية على
عكس ذلك يتميز إبداعهن القصصى بالانتهاد
نحو الأسلوب الحديث فى الاقتصاد
والجزئى للحدث والشخصية والمفردات
واللاشخصية، وتقديم الواقع فى حضور
واستخدام زمن المضارع والزمن الدائرى
والمدورج وإبرار الوعي والفاعلية، ويؤيد
السرد القصصى من مجزئات فنون الدراما
والتصوير والنحت والموسيقى والسينما.. ويتم
التعبير بالصورة.. فالبناء والأسلوبية التعبيرية
عندهن لها وجود تشكلى يرفض المحسنات
التغوية والزخرفة والبلاغة التقليدية.

من هذا المنظور وفى منسوه هذه
التجديدات الفكرية والجمالية نحاول أن نقرأ
تجربة أمينة زيدان فى مجموعتها الأولى
(حدث سرًا)..

البناء الأسلوبى فى (حدث سرًا) :

برغم أن (حدث سرًا) هى المجموعة
الأولى لـ أمينة زيدان.. إلا أنها تكشف على
الفور تقاربها عن وعيها المرمف الثقافى
الخلق بأن كاتب القصة القصيرة لا يبنى

جدلية الجسد والمكان والموت

عالمًا بل يشق طريقًا، لا يرفع هربًا بل يبني
ويصنع مسلة لا يفتننا إلى جره بهنات
النفاسيد التي تصطب بالمشكلة بل يفتننا
بالمشكلة نفسها، ولهذا كانت القصة للتعبيرة
شبيهة بالشعر، فهي ليست صنعة تفكير، ولا
صناعة هندسة بل ولا صنعة خيال بقدر ما
هي صنعة حساسية.

إن بعضًا من قسّمها يؤكد الأحكام
والإنفاق الشكلي ويحمدا الإحساس بأن القصة
التعبيرية عندها هي فن الوحدة والإحساس
بالغربة والضيق والصراع الباطني والتركيز
على اللحظات العابرة التي قد تبدو عادية لا قيمة
لها ولكنها تنحوي من المعاني والدلالات قدرًا
كبيرًا، وهذه اللحظات قصيرة ومفصلة لا
تختص لتسلسل الزمن ولكنها تنحوي الماضي
والحاضر والمستقبل، بجانب اعتبارها الشكل
أو الصورة أو لصياغة اللغوية والأدبية ليست
مجرد ملامح خارجية وإنما هي عملية إثارة
داخلية، ويرى أن البناء اللغوي له كيان متميز
يمكن الرعي به إلا أنه أداة موصرة لمزيد من
التحسس في باطن التجربة البشرية.

إن الكلمة المعنى بها في هذه النصوص
القصصية مركز استقطاب لعلل عديدة
نفسية ووجدانية واجتماعية وسياسية، عن
مضى الموت والفتن، وشهوة وشوق الجنس
وجوع الجسد ولكسار الروح والجسد والروح
وافتقاد المعنى للمحاريين المتعاقبين
بموضون ضيقهم بالفرق في معنة الجسد
وتذوق الفن، كل ذلك في التحام جميع جسد
شخصية المدينة - مدينة السموس كمثل
قصصى حيث لانهائية البحر وسطوة
وحضور جبل عفاقة بهجامة، واليبوت

التعبية المتأكلة المتساندة تضم في جوفها
الرسطاء المسفحورين من للسياديين
والهمشين، يسعون في دروبها المخذقة
بالغباب والمثج وقد جرحتهم ندوب ويلات
الحروب والتي عمدت المدينة بالدم كل ذلك
ينضم في بحث دلالتها إلى التفتل من الكلمة
إلى ما يتجاوزها إلى العبادة ومحاربة النقاط
هذا العالم اللسبي الواقع والمعنى والوهى
والمخيل في الصورة - الجهاز التي هي
بدورها علم كامل من الإشعاعات، وقراءة -
أمة زبدان - تشعرك بأن (في النص - كما
في الإنسان .. فأنصت للقراءة الأصح هي
التي تعد أعطاده).

إن النص القصصى حد - أمة زبدان
غالبًا ما يلمو عنصرًا من الذكرة الشخصية
وإذا كانت في الحقيقة قد كتبت على شكل
مثنى (أي مرتكبة مصر للثمن) فإن الأصل
فيها أنها ليست مثقفة وليس لديها الرغبة في
تطوير عملها، فهي تكتبه لكي تكتشف ذلكها
بالدرجة الأولى فهي تعالج برشاقة وبسعة
خفيفة وهمس رفيف أشد الموضوعات
والإشكاليات حساسية وصعوبة وغموضًا،
ولكن يفت رراء عليها القصصى عقل هو
في الوقت نفسه، صااح، وحديث ومتناغم
يدفع مع حرفة المشكلة الإنسانية، إنها تصليبا
الانطباع عن (المرء لويل من مشاهدة الطبيعة
ولكنه لا يمل التلب للبشرى).

ويبقى أن نتوقف وقبل أن نلج صالها
القصصى المضايل للربح المتحد الحويل عند
استخداماتها للزمن القصصى كخسر فعال
ومهيمن ومؤثر في بنية السرد وتجسد المعنى
والدلالة إنه زمن دائري ينتقل في ذهنيات
بين الحضور والماضى والآتى في حركة
لأولية بجمال نمايش للحظة والحدث المجزئ
وتفهم الحركة السرية والغسية للشخصية...
إنها ترفض الزمن المستمر الراسمى زمن
الأجدة فعالما تحدث الانقطاعات في حركته
لذلك نلجا في تشخيصها الحمى والواقعي
للحرار الدرامي المركز وللشاعري في اتساق
مع تيار اللاوعي، ولعل أبرز القصص التي
كتبت هذه الملاحظة عن الزمن قصص -
جبال الحزن - وتناغيات - والتي لم يأت بعد.

والآن على ضسوه هذه الملاحظات
الجمالية والأسلوبية التجريبية نحاول أن نفرأ
بعضًا من لصوص هذه المجموعة
القصصية.

بدائية تتوقف عند العنوان الدال والمعوى
عنوان (حدث سرا) لا يطبق على قصة
بمعينها، إنما هو عنوان ذاك وغطاب قصصى
يفتزل المجموعة بأكملها، ويجر عما فيها من
اكششاف وفصح وتعمية لكل ما يستلج
الإنسان من قهر وشهوة وبمحت بلا جدوى
عن للواصل.

بتنظيم هذه النصوص الماخلة لشاعرية
النسج المعكبة البناء والمقصودة الأسلوب
نفسه سرية هي إيهال في الصائم لفافص
السرى للتعقد للمرأة... المرأة في مدينة
السويس بخصوصيتها والمرأة المصرية
المتاصرة والمرأة أيضا والأهم في - المطلق -
ولعل أمد المفاتيح التي تصليبا الدليل عن
جوهر عالم أمة زبدان القصصى هو هذه
العبارة المجازية الرمزية الدالة في قصة
لأدى لم يأت بعدا تصرخ المرأة... الراوية
في اعتراف جارح وصريح فائلة ليهابى
إسباس بألى السويس المخلقة ترعى ليل في
أحضان رجل غريب، هذه القصة سرخرة
احتجاج هائلة متمردة في عالم أصم عات
وماحق... تجسد نرد اللغة المصرية.

إن النص القصصى هذا هو كل شيء -
حيث السرد هو لحظه الآتية الفاعلة حيث
الجزء هو الهمم والكل هو تداخل الأجزاء
وتأويلها وتلافها في توالى السرد الذى يبدو
وكأنه يتوالد ويتناسل في فضاء مطلق، تعتمد
بنية السرد لآليات السرد... عبر خراطير
معمومة ملتاعة تتدفق من الذكرة لأمارة
شبكة مثقفة تعابن وتلمس ببدها الحائط
المقحوب لمزل قديم متداعى وهي في نفس
الوقت تمنى التفتق في جسدها وروحها... (والذى
يرفض جسدها الرجل الذى تناهشها - (والذى
يجلس مطرقا يقب القطع الخشبية الساردة
أسفل المدفأة) (حتى تسع الأخشاب نفرت
من نعمة يده، ليته يصفطى.. ليته ركلى
عندما رفضت للزوم معه ليلة أمه، ليته

نهزنى عندما ثرت وأقيمت بكبحه وقطع الأثاث الصغيرة والغازات والأطباق العرنة وجعلتها كلها تتهاوى على الأرض حطاما غشنا، وريحيتها مرشح المجلس.. يطمئنها ورقة بها وجهه واسمه وآيات قرآنية.. تقول له هل سترحمى إلى البيت لم أفك سترزله بالهجان مقابل الانتقام؟ تتسامح فى نوعة.. لماذا لا يأتى..؟

وهي تقرأ فى اسمعزلساخر كلمات المرشح الكاذبة (أصاهاكم بالضمال لرفع المعاناة وللقضاء على الظلم المفروض على السويين رغم ما قدمته من تضحيات وما لعق بها من محن).. (الحرب).. يا أبناء واپس.. ظل.. محارب.. دمار.. الحكومة تقدم عرضا والمقاتل يقدم آخر ولكن الأمر الوحيد الخفى أننا ثلاثة أجيال باقية متعاقبة تتكاثرن للبيت من اليوم الأول الذى انتهى فيه جدى من بذله، ورفض أن يسكنه غريب.. وتتسامح (يصبح فى الشارع لفترة طويلة.. هل أفرد أن أنزل بكبتي وسريرى والبرامع القاتلونية الضمعة إلى الميوان؟) ويتقاطع مع هذا السيل مستوى أصغر يبدى فى تمصت حارقة شقة ملتحاة هي تزاوية للوسد، حيث التفكير فى الآخر، ويلهه مجازية تكبت وتضن المعنى فى نفس الوقت (أعارد التفكير فيه كأنما هو صلاذى رغم إدراكى لكونه إنسانا فائرا.. لا بأسرنى إلا بقسايفته المتهاذلة، أصرف أنه جسد خاود... فقرة).

وتتوالى الخريطة المصممة فى ترويح صريح وبإيقاع ملرن، فى اللحظات التى تفصل بين الانتفاضة والأخرى أفكر كثيرا بأنه لا يستطيع أن يملحنى الإحساس بالرضا أبدا... كل ما فى الأمر أنني اعتدت جسده مغلما أعدت السير خلال أروقة البيت وطرقاته الدائرية أحب أن أضمه إلى دوما، وأنا أسأله أن يمتصرنى بين ضلوعه لماذا لا يأتى ويحاول أن يهمنى أرضى...؟ فى هذه المرة سأتركه يحاول سد للشقوق الذى تملأنى.. سأوجهه يبدى إليها واتصل حتى يفل.. لا جدوى.. لابد أن أبحث للنفسى عن حل بدلى.

إنذا أمام امرأة تفكر وتشمع وتكتلس وتحدث بجسدها، وأطها مريضة فهي تشتهى دكتور علاه الطبيب النفسى الذى يحاول علاج أزمتها ويرفض إضراباتها، وتشتهى ويتورع للرجل الذى هجرها (محمد) من أجل أخرى أكثر أنوثة واشتهاء، ولما لتساق وتوازى وتلاحم بين أزمتها وشعرها بالوهن والضعف وبين البيت المتداعى بجدنرنا المتفتحة التى تتسع مع لتضاع شقوق ررحها.. إن الأشياء والزوى والأجاسيس تكون وحدة بذية النص... كتهمس بمعنى أقمل يتجاوز السطح بجسد التدهاى والتهابات فى حيلاتها، فمة شقوق وسدع فى بذية مجتمعا وإحساس بزوال القديم ومجانة تولد وتخلق الجديد مع إشارات دالة للعبة الانتفاضات وسيادة الحزب النسولى الحاكم... هل أقول هذا تجاوزا؟ إن لغة التمسلى والسيف واللحم والدم التى تدرج وتكتشف بها رعب الواقع ومخالفاته كما عند كتاب الجنس للتجار.. د. هـ. لورنس، وفارى ميلر ونفسى ويلمز ولورنس دارلى.. تكس بطايعها هذه المحاولة القصصية لأهمية زهدان لى ما يؤكد ويثبت هذا الانطباع هو موضوع وبذية قصتها الثالثة (حدث سرا).. إنها ومن البداية قصة مروحية تهمس بأكثر من معنى ودلالة نفسية وسياسية.. واقع ما بعد حرب أكتوبر ٧٣.. إنها قصة ذات موضوع إشكالى يلحم بها الخاص والعام فى وحدة صلبة تقدم معطى وأص من أبعاد الصياغة السياسية والأخلاقية السائدة بعد الحرب... وتلفس كل شيء فيها فى لحظة مكثفة متقدة مغروعة بالرؤى المعقدة، لها نهج شاعرى هادئ البذرة والإيقاع يتوالى فى شامى على نحو تدريجى وفى برهة واحدة من الحياة موجزة جدا وتوجد فيها أزمان حياة لها خصوصيتها وتعقد جدل العام، الجزئى والكل، النسبى والمطلق، واقع وصورة وعالم الرجل والمرأة الخاص فى لحظة التقاء الجسدى المحموم وواقع أقمل لصخب وأزمان مجتمعا بعد الحرب فى خصوصية مكان له حضوره وسماه وجغرافيته وصيقه الأسر بشكل ويكف وحدة الانطباع واللمعة أقصد مدنية (السويين) بعد مأسى الحرب وللدمار ولفة الدم والعنف.

هى لقاء شبقى محموم بين محارب متقاعد وبين امرأة (ودت لو تلتى بزهذ أصرامها التسع والستين بجوار مخاضها وترخص تلحق بما تبقى لها من عمر أنوثتها)، وإضحا الكاتبة على الفور فى الحضور المكثف المستمر لحظة، ومنذ أن تدخل المرأة شقة المحارب تتأمل مكونات ديكورات وأثاث للشقة من لوحات نفوح بروائع النشوة والخدر والشهرة والسكر، ودولرين لا تزار والشاوى والتمنى.. ويبدو أن كل الطريق تؤدى إلى حصرات الدم حجرة «رائنا» ابنته وحجرة نومه، والمحارب كان قناصا فى سلاح المشاة وهو الآن يقتبس النساء ويعيش بعين قلب فخاص.

وشعرت به يتحسس جسدها بعينه يرصد انعكاساته وينصاته وهو يبحث عن مدخلها.. قالت: أول مرة أدخل بيتا يخلو من امرأة؟ - أستطيع أن أسأل البيت بهن خلال دقائق

- راحة البيت تخطف بوجود امرأة - فى ركن من البيت أسم والتمتين، لقد ضمت مع امرأة فوق باب لشقة، ويجوار الموقد مع أخرى، حتى غلى الشاى وسقطت قطراته الساخنة فوقنا، العالم لا يفرغ منهن أبدا.. ثم أصاف وأخرى أصمرت أن تلام فوق طارية الطعام.. قلوبنا كن يصبرن حتى للدخل إلى حجرة النوم، رغم أن كل الطرق تؤدى إليها.

- لقد عرفت ما يقرب من ثلاثمائة امرأة، كلهن فاضلات وسيدات مجتمع. إن المزج المتقن بين الخاص والعام فى حوار مترز شبقى بينهما يوظره المكان كمثل قصصى واپس كديكور ما يفتنى على الجو غلالة متعددة المستويات والمجازات. قال وهو يقتحم ملها محالوا منها من الفلف بعد أن أشعلت الصباح أمام آخر لوحة فى الدعايز للتوى إلى حجرة النوم.

ويكسفرق أسطورى لمد أطرافه والزوى ورقم عالما تشبه الأزرار تراجت الظلمة وحددت الكون، وقد رشفت فى صفحتها نقاط الضوء الملونة للسفن الأريضة فى عرض

جدلية الجسم والمكان والموت

للطليح، حققت حتى توافقت الأمواه
لميلتها، جذبت بحس الرصة البدايات
المفسولة والدراب المندى بقطرات المطر
ورائحة الأمواج التي تصلك بهجار للقاء.

كان الهواء مشبعاً بكل هذه الروائح،
ازدادت حواسها هذا المزيج القوي بنسمة إلى
لسمه.

. يمكنك من هذا رؤية لسان اللقاء
والطليح والضفة الشرقية، ومن شرفة الصليح
ترى عناقلة كاسلاً أول سقرط الشمس عليه،
أولته التي تكبر من الذهبي إلى الفضي، ثم
إطباقته في الليل، إنه يعي في القلب تماماً.

غير أن للكتابة لا تتوقف عند ظاهر
وسطح الموقف الشبكي في لقاء جنسي بين
رجل مجرب وامرأة قررت أن تستسلم بل
إنها تتمتع أزمتها ودرلصهما للفرجة
واللصنة والنسبة المزل في جوة الجسد.

يقول الرجل المصارع المتقاعد بعد أن
اطلعت المرأة على بدايته وصورة امرأته
وليلته ما يقرها لمر أسرار أزمتها ومهجرتها لها

- إنه لن تدرك حياة المصارع إلا إذا
حاربت، لن تدرك معنى أن أعود من الجبهة
.. أطلع سدرتي مع البقلة الشهيرة، كما أتى
بالقاء بجمار اللؤلؤ، أنرك زوجتي تقودني
إليه، لم أعرف أن هناك رجلاً آخر يقربها.

أمام هذا الاعتراف تفرق المرأة في ذلكها
لنقرب من سر أزمتها لقد ارتكبت بمرت
زوجها أنه لم يعد هناك وقت للإحساس
بالآلام.

جمعت أطر صوره وأشيائه، كتبت في
سندوق قديم وضعت أسفل صبوران مثلي

للأبد، لم تحدث عنه لابلتها، لقد طوت
تكرار كما طوى تماماً كما لغزاً السياج
الذي كان يحيطها به، ثم يعد إلى البيت مرة
أخرى بهريدة مطوية وعقل فارغ، يبحث
في حطب التوابل ويعد أكياس اللحم والدجاج
ويقسر على طفولة ابنه ويحس ملامحها
قبل خروجها للتأكد من أن خصلات شعرها
لا تستند من طرحتها وأن طول ثوبها كاف،
صبرت من كل ذلك، غير أن إدراكها لهذه
العرة أصبح خلال عشر سنوات من مروتها
ضيقاً ممدداً فلم تعرف استخدامات حريقها
إلا وهي تصالح في دغشة والتواضع:

.. هل أنا أمارس حروتي الآن؟

.. هذا حقك الطبيعي في الحياة.. لن
تعيشي بالشكل الذي يروق لك.

وتتمسك الكاتبة بشكل مكثف مع أماسيس
للحظة بكل أبعادها النفسية والجسدية ليصبح
اللقاء الجسدي بين الرجل والمرأة ثمرة ثور
وانفعال وليس معنى جازماً إنه ذروة التناغم
والترابط الذي يحدث سر غير أنه هو العلة
والدافع والمصرح مما يصلي بعداً إنسانياً له
استمراره وليس آليته.

ويكتشف للرجل عمق أصماها وسر
انفداعها لحره.

كان يظن أن أهرام ترميها هي التي ألقت
بها فوق صدره، لم يدرك أن إحساسها
بالزمن الذي يبدو بحجمه أسرع منه مجزماً
إلى لحظة وأيام هو الذي جعلها تتصق به،
كانت تلك هي أن هذا هو الشكل الذي يروق
لها حقاً، لقد كانت تتوق دوماً لانخفاض
حقيقية، حين تصور كعادتها لتجد حدود
مدنيتها وقد ضاقت بها، ولم تعد تتوأم مع
ابنتها ومراقبتها وأملها، فتخف خارج بيتها
تبيسه وتقتاضي منه بعد أن تشمن
ضروريته في سيطرة كبيرة مقبادة،
ويبدو كل ما حولها فوضواً، حتى نفسها،
شعرها وأشيائها المعكونة خلف السيارة وتتأفف
ابتلتها حولها.. ثم ينتعج الطريق هذه الصورة
لتي وصفتها له وكأنها تقص عليه حلماً
عسبياً بينما يده تلك أزوارها الكبيرة
والأخرى تتحسس وجهها وشفتيها.

للك ذرة اللحظة ولوجهها تجسدت عبر
تعبير متقن ومكثف ومعكم البناء، أصبح فيه
الجسد لغة التواصل والفهم والجسد بترنياماته
وارتجاساته العسية إدراكاً لبعد سياسي
ولجتماعي وأزمة خاصة في نفس الوقت..
محارب تقاعد مجروح الكبرياء من خيانة
زوجته يبحث عن تعويض ومحاولة لاسترداد
فحراشه، وزوجة أرمل تصرت من لئق
مراقبة وقهر زوجها، وإحساس فاجع بالزمن
ورغبة مستحيلة عطشي للتجدد والقيام من
جديد وأمس بالحياة.. كل هذه الأبعاد تقدم
هنا بالصورة والرمز والمحموس والمجاز
وتأكي من السبيرة والوصف الشقيدي
وتفرض مفهوم الميكة لحظة التوير وكل
هذه الأرقام المستبكة للنسبة التقليدية.

لعل كذا إذن بعد هذا التعبير اللغوي
للحكم محتاجين لهذه الخاصة التي اختارت
الكاتبة أن تلتها في يقينها لا تتناسب مع لغة
التعبير الدرامي غير المباشر تختتم الكاتبة
قصتها القاتلة السرحية قائلة:

.. لكانا ككتفين يتلاصقان ويقبوا هكذا
حتى لم يقدر أحدهما إلا على إيذاء الآخر.
لقد تأذى بإحساسه بضعفه، وتأذت بإحساسها
بأنها أرادت به إلى هذا الضعف، وقد التفتت
إليه وهي تفتح باب شقه في اللحظة التي
دفع إليها وجهه ليقولا معاً..

.. ما حدث اليوم يجب أن يظل سرا.

وتداعب أنغام وحركات هذه المجموعة -
السيمفونية القصصية المتحددة الروي
والمستويات رغم وحدة السياق والانطباع
للتوقف أمام نفمة رئيسية أو حركة ذات
عزف ملتح ومكثف هو بعد الموت، الموت
غير المرئي والويزي والشعور المحبط
بالافتقاد والذوال ونذر النهاية والدم، وتتأكد
مقاربة الموت الشعرية والوجدانية والعقالية
في سياق وإطار وهيمنة المكان ومفردات
خصوصيته.. البحر ولا نهائيته ووصولاته
وشموخ وهبته جبل عناقلة كجزء من سلطة
جبال البحر الأحمر وصخب وعرق الصبايين
ورائحة السطور والصح والمثل وتآكل جدران للنازل
القديمة المتصادمة والمتداعية.

إن الكتابة لديها البصيرة الفنية ونفاذ الرؤية لتقديم وحدة بين المعنى الفكرى والشاعرى الإنسانى والوجود فيصبح فعلاً قصصياً له نسق المؤثر والمتدرج للدلالة المتبادلة خلف حركة الحدث ومسجلى الشخصيات وجوهرها الإنسانى.

يهيمن الإحساس والشعور القائم بالموت والعدم فى كل من قصص (الموت بحراً) و(نفسى أثر ميت).

(الموت بحراً) قصة مشهد غير أنه مححرك ومحتوى بلوقاعات شتى لأحاسيس تجسد الوهن والضعف والتآكل والأسى المتفجع ونذر النهاية.. تخلق الكتابة بمهارة شاعرية فى بلبيتها النصية جدلية المكان والتناقضات طويلة لصياد هرم يودع الحياة.. يتحرك فى إطار روئيتية مملدة بين مكونات المكان البحر.. وجبل عتاقة والبيوت المتقاربة لتعامية أفاريز شرقانها الضبابية تتلصق، ظلمة الليل لتصحب خلال خصائص لوافظها المطفقة.

ويتميز على الصياد فى صور بصرية لها وجود تشكيلى

.. أكتفه لثماعة ظهوره، استقام، أكتأ بجديه على يمداه، شعر بظلمة تخور.. أخذ نفساً عميقاً زفره بصعيرة.

غير أن المعجوز يعمم بشعور قاتلاً: أله وأعود وتهيمن متباينة شغافة على مشهد دائرية الحدث وتوحد الشخصية الرئيسية ويستشف من هذه العبارة للدلالة للجازية

لا أحد غيرك يغطها، أولئك طويل وصباحك غام فى قاع القارب.. حوت صجوز ملفوظ، يلفظ أنفاسه على الشاطئ، انفع قاربك، طهره من الزيت من يمينك، تشققات أخشابيه يوارىها للدفان، خذ أبهى بتروسط زرقاة رالقة، أنفز بطلعه، تخيير الاسم سيوقف تقامه، المذن تغير أسمامها، الأشياء لا تلقى إنما تتحول دوماً.. وأنت تتحرك بين حجرات البيت، ومن البيت إلى الشاطئ فى الصباح وعند المساء، كلما اقتربت تملكك الوحشة والخوف تشعر بكيانك يتراعى بين تجاعيد سطح البحر، ومساحات الخوف متسعة تضال قدرتك.. أنيس غريباً أن تتكرر نفس الرؤيا، وأجندى فى صمت للظهوره الفارق أجند غير عابى بزغرات المروج وصفعاته نهائى القارب قوية حادة فى انتهاء خط اللقاء للسماء بزرقاة البحر البلقورية، ثم أرى البحر متصلاً بالسماء من دولى آ.

ولصل للنهاية التى تقول كل شيء بحدوية شغوفة:

لندوى سارينة المصنع، تلف الصمت، كل شيء يبدو زاعقاً للبحر، الطابن، الهراء..

انتفاضة جلبابه قوية فوق ساقبه رف طائر أسود بجناحيه.. طار بعيداً عن للتارب القاتم تحت آخر سحابة نهار رمادية.

بهذه التجسيدات الرمزية وتقديم الصورة - الفكرة - تعابى رعب وهزيمة الموت لإنسان لويس كمعلى جاهر بل كسيرة حيث يقع فى دوامة حركة الطبيعة واستمرار العرق والكودح الإنسانى الذى ترمز له سارينة المصنع.. فالصوت هنا لا يقدم ولا يصيح مجالياً بل يصبح إنسانياً له حضوره السيل.

ورغم هذا الإنشاق الأسلوبى للقصصى وعمق رؤى بعض أفانيس المجموعة قصة بعض القصص الشاحبة المعنى والضعيفة اللبء اعطها تدريبات أولى للكتابة ما كان يجب لها أن تضمها فى المجموعة مثل قصص (تداعيات)، و(آخر شفاء حزين).

ورغم ذلك فهذه البداية تمنى موهبة جديدة وأصيلية لجمت فى إعادة الاعتبار للقصة القصيرة المصرية الجديدة التى يبدعها جيل جديد ولكنى بقى التساؤل المعير وهو صمت الكتابة عن تقديم إنتاج أشر مكتمل بعد هذه المجموعة الرائعة التى صدرت فى الكتاب الأول عن المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤ أخصى أن تكون قد استلمت لروتين الحياة العادية. ■

ش رية الخ لاص

قمغامرة شعرية متميزة وجريئة يقفها الشاعر فريد أبو سعده في ديوانه الجديد (ذاكرة الرجل) الصادر - حديثاً - عن الهيئة العامة للكتاب، ضمن سلسلة «كتابات جديدة».

وينبع هذا التميز وتلك الجرأة من المقدرة على تشييد طقس شعري، تتدرج فيها الصرخ والأساليب والزوى اللغوية، سواء في علاقة النص بالزمان والمكان، أو بأفئدة الأسطورة والتاريخ والسيرة الذاتية، وكذلك الرقي والتعاويد الخرافية، وتحولات العاشق الذي يصفى عليه للنص صلة الفعالية المطلقة، حتى في لمحات خموده وحبسه ودورانه العبي حول ذاته.

سمات ميثولوجية:

بغابيل للنص الأسطورة «الأزيرية» - إحدى أساطير الخلق الشهيرة في الميثولوجيا الفرعونية - ويتقاطع معها إلى حد التماثل والتناظر. لكنه - برغم ذلك - يحرس على عدم روليتها ويكرارها كأصل، ويحور ويهز ملامحها وسماتها الميثولوجية المستقرة، لتصبح مجرد وسيلة ووسيط رؤيوي لتشديد طقس ميثولوجي منابر.

في مجمل النص تتشغل المعشوقة بلملة أشلاء جسد العاشق المتناثرة في كل الجهات. وتصلع منها ما يشبه التسمية أو التعمية، تتحصن بها في صراعها مع قوى الطبيعة المجهولة، وكأنها الخرافية الغامضة، وتتوسل بها في الوقت نفسه لفك رموز وطلاسم أسطورة بحث العاشق التي يصنعها للنص. ويراع خطاب المعشوقة بين الإذعان لسطوة الأسطورة الأزيرية، وبين محاولة للتخلص منها. بينما يتسم خطاب العاشق بنزعة تردد دائمة على الأسطورة بشكل عام، ورفض سطوتها، بل السخرية منها، ومقاومة قواها المطلقة الغامضة.

«اتحت بين ساقية، أخيراً بدا الجسد كاملاً وممّزاً في آن، ماضياً في جلالة، متوحداً بالصمت، في انتظار معجزة».

سوف تخفيه عن أعين الطالبيين، وسوف تضل كل الظهور فتحيسه ورده، أو تراه المهاد كموج من الياسمين، ستخلبه ثم تواصل بين التعاويد رحلتها.

سوف تمضي كخط من الدمع حذو المهاد لتعثر على ما يكمله واحداً واحداً.

ومن السمات الدلالية اللافتة في النص أنه لا يعكس نفسه على الأسطورة الأزيرية بشكل مباشر وإنما يتفاعل معها من منطلق النقيض والمند. يتمثل ذلك في الإشارات والإيماءات الطقسية التي يوزعها أبو سعده على مدار النص، بدءاً من بداية الترقيم الرمزي للزمن، والذي تجسده أيام الأسبوع السبعة مشكلة في الوقت نفسه، ما يشبه المصيط، أو الرمح الملقى الذي يدور في فلكه النص وانتهاء بتحويلات الجسد العاشق المموسم بسمى الأسطورة الأزيرية.

علاوة على ذلك، يتحصن النص - داخلياً - برمزية رقمية أخرى، تكتب على هامش النص بشكل يبدو وكأنه عشوائي. ولا تتوقف هذه الرمزية عند رقم معين، وإنما تتغير أطرافاً من يوم إلى آخر.

هذا الهيكل الرقمي الموجود في النص يذكرنا بالهيكل نفسه الذي يهض عليه سفر التكوين في الكتاب المقدس، والبدية الرمزية الرقمية الموجودة في حواشي الإصحاحات والأسفار، بظاهرها الديني الذي يوحى بفكرة للتنازل الكهنوتي المتحد من سفر إلى آخر، ومن إصحاح إلى آخر.

لكنها في نص أبو سعده تبدو أقرب إلى طبيعة الأنغاز والأحاجي، بغرض إثارة

قراءة في ديوان (ذاكرة الوعل) للشاعر فريد أبو سعدة

جمال القصاص

السعود ونص مع النحوس، مازج الذكورة بالأنوثة) وإما بذرع عبادة القداسة والثأله عنه، وتذكيره بأنه محض دوح، محض وجود قابل للتحول والتبدل، بحكم دورة الزمن لنفسه، ومناطق الصياغة والأسطورة ذاتها.. (فانتهى وقال: طعم العالم في فمي).

ومن ثم تكشف ظهورات العاشق وتجلياته. بين يوم وآخر. في مغارات ودالات يلطب عليها حين اللانهاية والسفرية، ويركز النص على تمريرة الغطاء الخارجي للأسطورة. ويوم ذلك يكسر إيقاع ومهابة المقدس ولتتهالك هالات وصوابع التحريم التي يستدعيها هذا الغطاء، أو.. بمعنى آخر.. التي تساهم في تشكيله وإكسابه صفة الامتداد في الزمان والمكان. وتتفتح ذاكرة لماشق على الأسطورة الأوزيرية في سياقات موازية ومتفرعة حتى يبدو أفضل البهيموت الأرضي للماشق وكأنه طقس سري محفور برقي ومتأويز مسرحية خاصة.

(أجسام في العظم أمام الطعوم، عن يمينه المشعوم وعن يساره المنعوم ثم أطلقت البخور وراحت تصلى، دار حوله صلوات بمصاه سباً ثم تخسه بين ثدييه قباب برهة وصبت عليه من الماء النائم فانتبه

كنت أميط لك، فإن لم أجده صعدت على شكل عصفورة، وأظن محفلة لأرى أين تهبط يا كل كلى.

تحولات الزمن:

يشتراف مع هذا تصامم النص مع الزمن. الزمن في عوانه الفارجي المباشر. والزمن في نسجه الداخلي للفيزيائي. وهذه اللدنية من أكثر التيمات فاعلية وتامياً في النص.

في المستوى الأول.. للخارجي الزمن.. يصنع النص من أيام الأسبوع متجانسة رمية، تتجلى فيها عملية السرقة للثاني، أو للبهيموت الأرضي الإجابي للماشق، أو بمعنى آخر للجسد، من أفق الأسطورة الطوى المطلق، إلى أفق الواقع لمادى للمحدد. ونلاحظ أن المعاشقة تلعب دور الوسيط بين الأسطورة الأوزيرية، وبين الجسد الممزق، وهي لا تكف عن محاولة استنهاض هذا الجسد إما عن طريق مجموعة من الرموز والتراويل والتمازيم الطقسية الخاصة بكل يوم... (تبارك القمر والسكان بذلك، الأخذ بناصية خدام يومه، الاثني، الياء، القضة، المار الربط) و (تبارك عطار، والسكان فلكه، الأخذ بناصية خدام يومه، الأربعاء، الدال، الزايق، القابل كل طبع، سعد مع

فمنزل المطلق، واستفزاز قدرته على التكهون والتخمين، واختراع دلالة لها.. أية دلالة.

ويرغم أن هذه البنية الرقمية تكرر العناصر المكونة لها باستمرار في نسج النص، إلا أنه من الصعب النظر إليها على أنها بنية إيقاعية موازية للأسطورة. فالرقم لا يشي بأية دلالة مضاعفة مع المضمون الموضوع على هامشه، كما أنه لا يدرك أية علامة تدل عليه إذا فدرضنا عدم وجود الرقم أصلاً. ولو جمعنا هذه الأرقام فإن ناتجها سيكون مجرد تعصيل حاصل للنص، ولا ينتج أي وجود مفارق له.

كل امرأة تأخذ شكلها من الصحراء التي تقابلها.

رأت الوعل يركض في التيهه وقترنه المشتبكة تشتعل بههور حمراء، لدهت عليه شوق حتى استطته، وطار بها، وهي تظلم من زهوره وتضحك.

كانا يدخان بغليونين من الكهرمان قال الأبيض للأسود: هل ما نراه دائماً يقع خلفك؟

قال الأسود للأبيض: وماذا أفعل.. إذا كان كل شيء يخفى شيئاً آخر؟

شمسية الخلاص بالأسطورة

وقال: طعم العالم في فمي ثم فعل به مرة ثانية ولعلته فانتبه وقال: كل شيء برأحتته وفعل به مرة ثالثة فلهيق وقال: العالم جسد).

دلالة المسقوط:

إن فصل المسقوط بدلالاته الأوزيرية يتمركز حول الجسد وأصلاته التي تلمصها العاشقة من كل اتجاه وتصلها على كاملها كدميمة، وكوع من الألم المخلص الملهو، تتحصن به ضد شعور خفي بالإحباط والحرمان ونظف لعلته الخلاص، أو العلم بالعاقب فارغة من أية دلالة ومعنى، طالما لم يستو العاشق على جسده، ويقتف بذور غراياته الملتبسة في رعم الأسطورة والناصر والأشياء.

هذا يصل النص في تعامله مع الأسطورة الأوزيرية إلى درجة من التوافق والتوحد بها، خاصة حين تتناظر - دلالياً - الإشارات والإيماءات الطقوسية في النص مع شكل ومضمون الأسطورة للترالي. بل إننا لا نستطيع أن نفرق بين حدود الطقوس وحدود الأسطورة نفسها.

لكن النص في كليته، أو بالأحرى، في دلالته الأعمق وبشر - دائماً - إلى أن اكتمل حضور العاشق ووجوه بذلته لا يتم إلا بخرق زمن الأسطورة الأوزيرية الأصلي للقديم، وقطع أوصاله الصافية.

وتكبدى محنة اللقد للسمعة بين العاشق والمعشوقة، وكأنها نوع من الوجود المسلط، بين الأسطورة والنص من ناحية، وبين النص وفكرة الديمومة من ناحية أخرى... فالنص مفقون بالأسطورة الأوزيرية إلى حد أنها تشكل لارعيه، وفي الوقت نفسه تحيل رعيه المادي الملموس إلى منطقة التل الدائم

لها. ولا يستطيع النص أن يشكل ديمومته الخاصة بمعزل عن الأسطورة، لأنها تظل محور الجذب لكل قاعاتها وثقائيات النص. هذا التراكيب والخرائب يهيمنان على النص خاصة في فصوله الأولى. وللاحظ أن شبكة الطقوس للسمعة في مداخل ومخارج النص تحاول خلق مسافة ما بين الأنا والأسطورة، لإكساب حركة العاشق والمعشوقة نوعاً من التخفيف من ثقل الأسطورة والتعالى النفسي عليها. ثم إن خدرهما الكامل جسدياً وروحياً من سطورة الأسطورة، لن يتم إلا بامتلاكهما إمكانية للتعايش معها، حتى في نسج الواقع الرمادي (الأرضي). هذا الواقع الذي يطبع النص في تحويله إلى شكل مرافق للأسطورة نفسها.

(العرايا تكررهما باتدهاش، وتلوى إذا جاء عاشقها، أن تسر له بكقول مخياة وتقود يديه إلى جسد لم يبع بعد، سوف تلوى له إنها منذ كورها الله لم تتوشأ بهاء أنوثتها، سوف تعلن أن الزمان مضى في انتقارها كما تضيء ويهجو بهاء الذكورة ما قل من طين سركها).

آليات التناص:

يلعب النص دائماً على التناص في شكل كولات مستقاة من مشاهد الواقع اليومي، وسيرة العاشق الذاتية، تتماجم على سطح النص، وتتقاطع مع أساطير وميثولوجيات أخرى مشابهة في الدلالة والمضمون لروح الأسطورة الأوزيرية. ويستخدم النص هذه الكولات لإيحاءات شعرية وفكرية أحياناً، مباشرة ومحددة، وأحياناً أخرى تهرج ملتبسة ومراوغة إلى حد ما.

يستحضر النص على وجه الخصوص، رؤيا بوهدا اللاهوتي، ويتواضع مع أسفار العهد القديم، وتلق به شرايع من الميثولوجيا الإسلامية والتراث الصوفي، والتاريخ المصري القديم، وتراث المخيلة الشعبية، يركز على الجوانب الدنيوية فيه، خاصة كرامات أولياء الله الصالحين... بالإضافة إلى بعض القراءات الخاصة للشاعر.

وبهرز في هذا المستوى من التناص آليات مثل: التضاد الرمزي، والتجديد للفظي، والتوليد الاستحاري من محلى إلى

آخر، وقلب المعنى أو الدلالة المترالية، ووضعها في مقاربات ساخرة... فخر مثلاً. في الفصل الأول - يستعين من نشيد الإتشاد مقولة "أخلفني بيت الصخر وعلمه فريقي محبة، ويضفرها كما هي في شكل كولاج بمقولة أخرى يوردها لعائشة بنت جعفر الصادق، تقول فيها: "وعزتك وجلالك لأن أدخلتني النار لأخذن توحيدى ببدى وأدور به على أهل النار، أقول لهم: وحده قطعتي، فجوهر جوهر الدلالة في المقولة الثانية مستبدلاً بكلمة (توحيدى) كلمة (أشلالى) لاحتشاشي مع روح الأسطورة الأوزيرية التي ينهض عليها النص.

من المؤكد أن هذه العناصر تسهم بدلالاتها وعلاقاتها المختلفة في توسيع وتكثيف أفق الرؤية وفضاء الشعرية في النص، وتساعد على كسر أحادية الأسطورة الأوزيرية - الأم، وخلق مجال رحب لغافية الاستحارة والتشبيه، وتدوير إيقاعها بمستويات متعددة في النص. لكن كثرة التناص التي يستدعيها النص تركب في بعض الأحيان، فغاليت الشعرية، وتعد من تناسبه وتوتره الدرامي الخاص. كذلك في مناطق من النص نحن بأبنا إزاء حالات شعرية نائكة، كما لو أنها مجرد قصائد سابقة للشاعر ألحمها على النص من دون مبرر قبي، من مال قوله في اليوم الخامس المعنون باسم "حوسم" محدراً المعشوقة من سطورة وغواية الأسطورة وألغمتها الملتبسة المخادعة:

أحذريني

فقد حوت في خريف كهذا

كثيراً من النساء إلى ملائكة

وأن لي أن أفعل العكس!

في خريف كهذا

أكون خفيف

ويمكن لاسراً أن تكرمش قلبي كورقة.

أنا بعد قراءة خذ وردة النار

بعد حفتين من شجن

وقليل من الوحدة

أستطيع أن أكون غريب.

الوجود بالتضاييف :

فى المستوى الثانى الداخلى للزمان يسمى
النص إلى كناية كانه، ويطلق بها، وتتكون
لديه المقدرة على التلقى والإبكات، ويتم ذلك
بتحديد العناصر والتفاصيل الخارجية، ودفعا
إلى مطلقة «الوجود بالتضاييف» فى النص.
لفحص بأنه لا فواصل بين العلم والذاكرة،
بين الروح والجسد، بين الأسطورة والواقع.
بل إن فكرة التناظر التوسمى بين العاشق
والمعشوقة تلتحل، وتتحوّل إلى شكل من
أشكال التجانس الروحي بينهما. ويستشف
ملامح وملبس ذكورة جديدة للعاشق «الروح»،
تصعد عبر التناقضات متدرجة درامياً، وتكتفى
فى المصدر، حتى تتشرب بها أنثى القاطلة
فى للنص.

حينئذ يرى العاشق نفسه مركز العالم، بل
هو قادر على ولادته وتغييره وإعادة تشكيله
من جديد، ويطلق صرخته الإلهية المقدسة
(العالم جسد)، الرطب واليابس والصار
والبارد، والذقة والألم) أو (العالم أمى،
والطبيعة لا تسمى نفسها إلا أبى). ويخرج من
ذاكرته المرتوى التى تجسدها الأسطورة إلى
ذاكرة «الروح»، مكتشفاً حيوية جديدة، وشاره
المعربة التى تحلق بالمعشوقة، وتتناهل فى
صورتها كحيرة سحرية تحاصرهما من كل
الجهات.

هنا.. يتحول النص إلى قناع للأسطورة
والعكس صحيح فى الوقت نفسه. ويكشف هذا
التبادل للأدوار عن ارتباط عضوى بين فكرة
الخلق وفعل العشق نفسه، كذلك تتماهى
تحولات الجسد مع تحولات الأسطورة، ويبدو
كلامها وكأنه يفتش عن وجوده فى الآخر،
ويجده. على مدار كل يوم من أيام الأسبوع
فرصة البهيم من جديد، وإعادة الرؤية
والقراءة والتساؤل، ليس فقط عن طبيعة
المصير الذى سيؤول إليه كلامها، وإنما عن
حقيقة وجودهما، وجودى هذا الوجود أسلاً.

يتراءف مع هذا مجموعة الألفاظ
السوربالية التى يضعها النص على رأس كل
يوم (أموج - يوه - دوسم - جوسم) وغيرها،
وهى الألفاظ تتجاوز المعنى اللغوى الضيق
للمهابة والتعديس لكونها اسماً من أسماء الله
المعنى، كما يشير النص، وإنما تشكل ما
يشبه السقن أو الإشارة الأولية للتحول فى
طقس كل يوم على حدة، ومن ناحية أخرى

تهبته القارئ لاستقبال مباحثات النص
وشواغله الخفية الصامدة.

كان إلى جوارها يشتمل وينطق،
يلهث فى ذاكرته كمحسوم، ويرمقها
من أن إلى أن.

قالت: الآن حصص الحق، تعرت
ورعكت أمام جسده المشوق كحيرة
وقالت: أنا هى.

استدعت سر الزهرة فظهر أمامها
رجل من التماس، انضى وقال: أنا
خادم الجمعة واسمى «زويعة».

العبور إلى الأسطورة :

بالإضافة إلى هذا فإن النص يتعامل مع
الأسطورة من خلال حركتين تتوازيان
صعوداً وهبوطاً فى النص، سواء فى جوفها
الترائى المطلق، أو فى عيائها الراقص
الهابش.

إن النص يخامر الأسطورة فى لحظة
عبوره إلى الواقع، ويخامر الواقع فى لحظة
عبوره إلى الأسطورة وهو فى حركة صعوده
وهبوطه لأحدهما يصنع حركته العاصفة، ولا
يجعلها مرهونة بوجود أحدهما، أو كليهما
معاً.

صحيح أن المسافة تضيق - فى أحيان
كثيرة - بين الواقع والأسطورة، لكن تظل -
دليلاً - هناك حدود واضحة وفاصلة بين
المضمون الرمضى للأسطورة والمضمون
الواقعى للواقع. كما لا يمكن أن نفهم معنى
العاشق لللاهت - فى النص - لاستوائه على
جسده بأنه يتماثل ضمناً مع محاولة إيجاد
مركز أو معنى يفسر عيشة وقوضاه
الطاغية. - فهل - إذن - يمكن أن نفهم
الأسطورة بالواقع، والواقع بالأسطورة؟

إن النص يلعب على هذه الاشتكالية،
ويوسع ملامها، لكنه لا يقدم حلاً محدداً لها.
إنه يضجها فى مفارقة شديدة للدور، حيث
يتنكس بالواقع نفسه قدسية الأسطورة،
ويخترق ديمومتها المطلقة، بما تصله من
هواجس ودلالات دينية وميثولوجية مخفلة،
وفى الوقت نفسه يتعامل مع الأسطورة من
منطلق أنها شيء قابل للتكرار والاستمرار
والتصديق من لدخل نسج الواقع، أو للنص
نفسه.

وبالمقابل يتنكس النص عيشة الواقع،
ويضعه دائماً فى إهاب الأسطورة، أو على
حافة السقوط فيها. فيفسر الواقع نفسه شيئاً
غير قابل للتصديق.. هذا الحراك بنشابهه
وتداخله فى النص يقضى دائماً إلى أن ثمة
واقعاً يتشكل داخل وخارج رحم الأسطورة
نفسها، وفى الوقت نفسه، ثمة أسطورة تتشكل
لدخل وخارج رحم الواقع نفسه.

هذه الحركة المزبوجة المركبة تصنع
نوعاً من الهامية الملائمة للعناصر والذوات
القاطلة فى النص. فهذه العناصر تتناهى إلى
مصائرنا فى مرتبتين مختصتين فى وقت
واحد، هما الأسطورة والواقع؛ بل إن لحظة
تحول هذه الذوات والعناصر لا تكتمل إلا
بلحظة خفائها المبالغة.. وإيرى عن اسمى
ولا رأيه ولم كرى، ودم وذعها وأشار
فاختلقت التربة، ووقال: فهذا سنحليل منك.
ثم أشار لخالتي، و«واختلت فوجدت نفسها
عارية تعته».. وغيرها.

يساعد هذا الالتباس - فى تصوير - فى
تجليات الذاتية المائلة - طبيعة العناصر
والذوات القاطلة فى النص، ويجعلنا لا نقبض
عليها فى مضمون واحد، أو دالة محددة،
بل فى حالات مركبة، تتحدد مستويات
تشكلها فى النص، يبرر هذا أيضاً، صورة
العاشق المائبة فى بدايات النص، حيث يبدو
مجرد كائن سلبى مشوش البصر والشميرة،
فائد للرعى بذاته. لكنه مع ذلك ينسج بقدره
غامضة، تكاد تكون سحرية، ذات تأثير
وقاعية على التكاليف فى عيائها المرتوى
وغير المرتوى فى الوقت نفسه. وأحياناً تتماثل
المعشوقة مع رمز الأم فى بوتيتها الأزواج
المقدس بين الأرض والسماء، كما هو
معروف فى المأساوية البدائية، حيث يتحول
جسدها إلى بيت صغير لكن، كما أن
لحضورها. أيضاً - طبيعة خاصة وقدره على
تجريد الأشياء عن ماهياتها البسيطة،
وتحويلها إلى رمز مركبة الدلالة.

وضع الملك يمانه على كتفها،
ووضعت يمانه حول خصره، وراحا
يتشيان : ما أبحاره الآن.

قال : أصبح واهنا، يمان أثنام
للكلام نظرت فى عينيه طويلا

فقال : لا !!

شمسية الخاص بالأسطورة

ثم ودعها، وأشار لماختلفت النوبة
ووجدت نفسها على الماء وموتبة
بهرج في السموات.

.....

.....

وكان مساءً

وكان صباحاً

يوماً ثانياً، الاثنين.

نواظم دلالية:

من أبرز سمات القصصية في النص أنه - دائماً - يترك العناصر والأشياء والكائنات في إيقاعات وتوافيق وروائع تناسية متعاضدة، ويكسبها صفات ميثولوجية خارقة للعادة، والمألوف، لتتواءم مع جوهر الأسطورة الأزليّة، وفي الوقت نفسه تصعد هذه الروايات لتجسد النص مع الأسطورة وتقاطعاتها مع الواقع، وتفتح لهذا الجدل نوافذ إدرائه جديدة. فنبهر الرجل القصدي، والرجل للنفس، والرجل للخص، والرجل للخالق المجمع، والصور التي يتكلم ويصرخ، والآلهة المتفقدون بأفئدة البشر، والبشر المتفقدون بأفئدة الآلهة. وفي الوقت نفسه، تبرز مفردات الحياة اليومية: الفشار، السحابة، الهاتف المعلق، بولاق، أحساب السجائر، أحمر الشفاة، كركرة السيارات.. وغيرها.

هذا التصوير والتجديد في منطق الكائنات، والتوشيح بينها وبين إيقاع للندر اليومي يشيع حالة من المروية والميوبة على شكل الأسطورة، ويجعل الزمن يخلق في قناتها بوصفها تيمناً عند الموت والزمن.

فالأسطورة في النص ليست شيئاً مطلقاً، مكشفاً بذاته، بل تظل إمكانية مفتوحة،

تستمد صيرورتها من المقدرة على التشكل من داخل النص نفسه. وللافت هذا، أن النص يعبر بنوعية التناقض الدلال في الأسطورة، فيفتكها التردد لعناصرها الأولى. وحين يجمعها ويكشف إمكانية الدخول والخروج منها وإليها وعليها، بسلاسة وعفوية.

وحين يستوي العاشق على جسده، ويستعيد فاعليته الإنسانية بالمشوقة لتراجع الأسطورة إلى خلفية النص وتومض في شكل أطراف وتذرات مشتتة على السطح. ويمضي أخيراً لتصبح الأسطورة دورة على زمن مضى.

ويكسر النص السياق السردي للأسطورة وإحالتها إلى منظومة من الأرقام والرموز والتحويلات، والحزم الزمنية التي تعترب في حنايا الماضى والحاضر والمستقبل. حينئذ تتجلى فاعلية النص، وتتحول الأسطورة إلى مجرد عنصر مهاد، مضمّن في نسج السرد وحركة للشفرات والعناصر.

هكذا ركبنا المشهد

ومضى كل شيء كما قدرت
فقط.

عندما قبلت بها

وجدت نفسي أطلق في سماء
الغرفة

وما كنت تضحك

ولكنما حاولت الاكتئاب

أصطدم بزجاج شاف

إن الطابع الكوسمولوجي يهيمن على النص، وتتكبر دلالاته قسماً وواقعاً من يوم لآخر، وتتضافر مع التناصبات المعنوية لشكلها المباشر وغير المباشر، والتي يعيد إنتاجها النص - غالباً - بشكل عكسي يؤكد الاختلاف والمغايرة.

وفي السيرة الذاتية للعاشق والممشوقة تضم راحة: (امرئ القيس)، وهاملت، وديون كوشوت، ورواية العذوبة ويلفوس.. وغيرهم. كما أن الصيغ المتجانسة للعناوين والرقى التي تتخلل المتواليات الزمنية لأيام الأجر، وما ترشح به من شائلات متناقرة ومتعاضدة في الميثولوجيا الدينية على وجه

المقصود، تساهم في إيجاد لوظم دلالية، أو لحمة موسيقية بين رخاوة النثر وصرامة التفصيّل وتكشف من ناحية أخرى الأوجه المتعددة للأسطورة.

ومن مظاهر هذه النواظم، أن لكل يوم تميزته، وخدمته، وأعوانه، وأنيته، وملاكه الخاص. وعلى الرغم من أن لهذه النواظم فاعليتها وحرّكتها الخاصة، إلا أنها لا تنفك عن تلك الدورة الزمنية التي يصنعها النص. وهي دورة مرنّة ومرشحة، لا تستطيع أن تقبض في مساراتها على مركبة محددة للإيقاع، فهو دالٌّ في حالة تشظٍّ بين الدخول والخارج، بين الذات والموضوع، بين الماضى والحاضر، بين السماء والأرض، بين الجسد والروح، بين النص والأسطورة.

ويمكن هذا على شكل إخراج النص جرافيكياً، حيث تتغير أبعاد الكتابة في بعض مواضع محددة من النص. وفي تصويري، أن مبرر هذا ليس إبراز الفضاء البصري للنص فقط، وإنما أساساً لتتبع الحيل الفنية، في تقاطع مكثف، لها - أحياناً - وقع الميثولوجي المصريح، نفس السرد الروائي. وأحياناً أخرى، تشبه إيقاع المشهد السينمائي الغامض.

رمزية «الملاكسية» و «الوعل»:

لكن بين هذا كله يستند النص على دلائل محوريين يسبحان في أحواله، ويمعانه حيوية ومثلاً خاصاً، للدلالة الأولى هي رمزية «الملاكسية»، فكل يوم في النص ملاك وبدم وأحوان.. (وقال: أنا خادم الأربعاء، وأسمى «برقان»، وقالت: أين ملاكك ميكائيل)، و (قال: أنا خادم الفخوس، وأسمى «شمسوزق»، وقالت: وأين شيرازيل)... وغيرها.

إن للنص لا يركز على المعنى الجدلي الذي توحى به دلالة هذه الرمزية، مثل هرايس الطوران، والرغبة في التخليق في الفضاء، والتي يفك من هذه الرمزية طاقة لتحرير النص من أسر الأسطورة. ويتم ذلك بتخليص هذه الرمزية من شبهة التحاكة للأسطورة الأصلية، وتحويلها إلى أداة لتسطيع أفق الأسطورة الميتافيزيقي الأعلى. وفي الوقت نفسه، تخليص ألبان الفاعلة، أو البطلنة، والتي يجسدها رمز العاشق في

للصن، من سيماء هذا الأفق الأعلى، وإسماء شكل الواقع وإيقاعه المتوتر على جوهر الأسطورة نفسها.

وعلى مستوى الرؤية، يتعامل النص مع هذه الرمزية على مستويين متقاطعين ومتجاورين، فهي تكهيد كهنس أرضي وغطاء خارجي للأسطورة. كما أنها من ناحية أخرى، تحفظ للأسطورة صورتها البدائية المطلقة وتبرزها من شرط الوجود الإنساني بطابعه الأرضي الواقعي. وتتمتع دائرة التضاد والتناقض في النص، حتى تصبح - أحياناً - هذه الرمزية مرادفاً للألوهة.

وتتماثل هذه مع رمزية أخرى هي «رمزية الوعل»، بتقوله المذهبة المجلحة المصنعة، ودلالته الذكورية الواضحة. (كنت وعلاً وشمرتى على رأسي، تتمر كل ما أشتى وأنام في ظلها التليل). ورغم ما يوحى به رمز الشبسرة من الذاكرة الضائعة، المستعادة، إلا أن النص يوحد بين نهريش وقبام العاشق، وبين محاولة استعادة الوعل ذاكرته وعلى مدار النص يتبادل

العاشق قنّاع الوعل، ويتقمص خطأ ومأهجة. فكأننا أمام ذاكرتين مشتجحين تمحان عن ذاكرة واحدة.

ولا يتم استعادة هذه الذاكرة دفعة واحدة، بل صبر طقوس ابتعاث العاشق التي تتماثل زمانياً ودلائياً مع تناقب أيام الأسبوع السبعة. فالوعل يحاول العودة إلى النقطة البيضاء، أو يوتوبيا الولادة الأولى. والعاشق يحاول العبور إلى هذه اليوتوبيا من هذه النقطة نفسها، وعبر الإحياء بولادات أسطورية تتقاطع وتتكبر على مدار كل يوم.

ورغم إيهام النص درامياً وتشكولياً بأن ثمة فواصل زمنية بين كل يوم وآخر، إلا أننا نحس بأننا إزاء دورة زمنية واحدة، من الممكن أن تتعاقب وتتكبر إلى ما لا نهاية وتصل هذه الدورة إلى ذروتها في اليوم الأخير من النص. حيث يصبح العاشق قريباً للمطلق الذي تمهض عليه الأسطورة الأوزيرية نفسها، ويعرج إلى الأفق الأعلى.

إن النص بهذا الخلو يبدأ من حيث انتهى ويذكرنا هذا بفكرة المود الأبدى، حيث لا تهد الخلت خلاصتها من عبثية الواقع وضغوطه، إلا بالعودة إلى الرحم الأم، والذي تجسده الأسطورة.. فهناك يمكن أن يقابل أقرانه ونظراءه من أصحاب المعرفة الدنيوية: الخنزير، والحلاج، وابن عربي، والبسطامي، والسهروردي.. وكأنه ليس ثمة مقدرة للحب على الصمود في مواجهة الواقع الحي، بل ليس ثمة للخلاص إلا بذيوان الذات وفنائها في جسد أسطورة خرافية، تخطط معايير صدفها بمعايير كذبها.

هكذا يبدو من العيث - أيضاً - أن نتعامل للنص عن الأسطورة الجديدة التي استولدها؟!

لكن... يبقى أن أحوى هذه المغامرة، بما تعمله من خبرة شعرية طازجة وحيية، قادرة على تجديد دمالها وإفارة الدمشة والأسئلة المعقّية، ليس فقط حول الشعر، وإنما أساساً - حول الإنسان في أعماق وجوده وأساطيره التي لا تكله. ■



قل لى أين نصيبا

فا السجون والمعتقلات أماكن تشكل جزءاً من الثقافة العربية ومن حوارنا اليومي. فلا يمكننا أن نتحدث عن الحرية أو الديمقراطية دون أن نتحدث عن المعتقل. أما في القرن والإبداع فالتحديث يطول عن الأعمال التي تناولت الاعتقال والسجون بدءاً من المينما ومسوراً بالنفس التشكيلى والشعر ووصولاً إلى السرد القصصى. وفي مجملها وأنى السرد مرجعاً تفصيلياً متفكناً في حكي كل مشاهد التعذيب الجسدى ومرسفاً للثالثية السلطة/ الفرد، الاستعباد/ الحرية. ورغم وفرة وكثرة الأعمال الأدبية التي تتناول تجربة السجن - وذلك لكثرة عدد الذين مروا بهذه التجربة في الواقع - تبقى العلاقات بين المعتقلين أنفسهم أحد المناطق الإنسانية التي لم يتم تناولها بالتفصيل. وذلك لوطأة واقع السلطة الذى يطغى على ماعدا.

«السرداب رقم ٢»، أحدث روايات الكاتب العراقى يوسف الصائغ. وهى ثالثة رواية له بعد رواية «اللعبة» والتي فازت بجائزة أحسن رواية عراقية عام ١٩٧٠ وأعيد طبعها عام ١٩٨٧. «والسرداب رقم ٢» رواية تتدرج أعمال يوسف الصائغ الشعرية وسيرته الذاتية «الاعتراف الأخير لمالك بن الربيع» (١٩٨٧ - ١٩٨٩) وهى صادرة عن الهيئة العامة لتقصير الثقافة - سلسلة أفاق الكتابة - وفى بداية الرواية نطالعنا الكلمات التالية: «ليس

لهذه التجربة اتصال بأى غرض سياسى... أروية جهة سياسية... إنها نصف معاناة، اشترك فيها الكثير من الناس الذين، واجهوا العصف، بسبب ما يسمى (السياسة) ... على اختلاف مشاربهم ولتجاهاتهم... هذه الصفحات مخبئة بأن تميد لهم جميعاً اعتبارهم، لأنهم لأسباب عديدة، حاولوا أن يكونوا طويين وصادقين.. ولم يكن ذلك دائماً فى متناولهم... بسبب السرداب... ويمكننا أن نلهم الفرض من هذه الكلمات للكاتب لا زال مقيماً في العراق تحت وطأة السلطة التي يكتب عنها ولكن الأهم في هذا التصدير أنه يصفى من البداية نوعاً من العمومية على الرواية ويحتفظ لها في نفس الوقت بقدر كبير من الخصوصية. فالسرداب رقم ٢ موجود في كل مكان برأى الكرويه وطعامه السيئ ومنظومة الملع والأمر المصاحبة له. ولكن الشخصيات - وهى إحدى عشر شخصية - تعمل معالم واضحة ولكل شخصية تاريخ وحياة وآلام وأحزان ونقاط ضعف لا يمكننا أن نراها بشكل يبرز عنها خصوصيتها وهى شخصيات حاولت أن تكون طويين وصادقة ولم يكن ذلك دائماً، في متناولهم... بسبب السرداب...».

يغرض يوسف الصائغ في العلاقات بين المعتقلين في السرداب رقم ٢ ليظهر في النهاية أن نهايتهم كانت بسبب المكان وليس بسبب السلطة الغاشمة - وبنيّة «السرداب رقم ٢» مشابهة لبنيّة رواية «أصوات» للكاتب

سليماني فهاض حيث يحمل كل فصل اسم شخصية. وتؤدي هذه البنية إلى تحقيق عدة أغراض:

فأولاً يدجج الكاتب في الزاوية السجون إلى الخلفية ليتصدر المعتقلان الواجهة الأمامية وكأنه يخلط المركز حيث السلطة ويصلب الضوء على الأطراف الهامشية .

وثانياً: يتيح أفراد فصل مستحق لكل شخصية في تحقيق نوع من المساواة المشوذة بين كل المعتقلين أما الغرض الثالث فهو المساحة التي تتاح للقارئ لكي يتعرف على تاريخ كل شخصية وتأثير السرداب عليها وبالتالي تأثيرها على السرداب. وبهذه الأغراض الثلاثة يتفلى وجود بطل أرمحد للرواية ويصبح المكان نفسه هو البطل أو بمعنى أدق الأبطال anti - hero .

في حديثه عن «مشكلة المكان الفني» يسبق بوروي لوفمان تعريف ألكسندروف للمكان فهو «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الصالات، أو النواظف، أو الأشكال الصغيرة... الخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، المسافة... الخ) ويجب أن نصنف إلى هذا التعريف معلومة هامة وهى أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن نتجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ماعدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني

أقل لك من أنت

شيرين أبو النجا

بأسر هروب أبى النعمان ثم الشكرجى أبو الفلقم اللذين تم إعدامهما ثم المرحلة وإيدته سمير حيث قام للمرحلة برشوة أمر المعتقل فاطلقوا سراحه وظل ابنه محبوباً وأخيراً سلمان السامى الذى حاول التحرش بمحيدر المعتقل الشاب فاقصص أمره وأخيراً الزاوى الذى يشهد كل الأحداث وينتهي كلامه بجمل أو أشباه جمل مقطعة لا تلى أى شيء نوع الكاتب أن يخرج شخصية بعد الأخرى من الحكاية ليبدل على رعاة المكان وصرامة قواعده كما أن هذا الخروج من الداخل (السرداب) إلى الخارج (العالم الخارجى) لا يعنى إطلاقاً حرية الحركة بل أن المفارقة هو أنه كلما تم استحداث أحد المعتقلين يترجم الآخرين خيفة مثل إبراهيم المصور الذى راح يرتدى ملابس باراكها ولعل من حوله، يساعدهون وأجسمين (هن ٦٥) وذلك وأخذ الداخل دلالة الأمن والأمان ثم تمكن الدلالة تماماً عندما يصبح خروج كاك كيريم من السرداب يعنى نجاته. فعدماً أصيب بالدمع كان لابد من نقله إلى المستشفى رفض الأمر ومات كما كاك كيريم وظلت الجثة فى السرداب طوال الليل؛ أغلق الباب الحديدى .. فأحسست لنا فى مقبرة، ولم أستطع أن أنظر إلى حيث الجثة .. لقد ابتعد الجميع عن الموت، ولم يمكث قربه سوى أبو النعمان.. أما الآخرون، فقد تجمعوا حول بعضهم يتحدثون بهمس.. ورايت الحمى يرقم ويشر بطائفة فرق الجثة فيغطى

فرائض عبدالله الفارغ، يطالعهم، فيدير فوهم لاصماً بالذنب لم يعرفوا كيف يحبرون عنه، إلا بتبادل الاتهامات (من ٣١) وذلك يحرك المعتقلين المكان اندراكاً حسيماً مباشراً، يبدأ بخبرة الانسان لجسده: هذا الجسد هو مكان أو لنقل بميزة أخرى ممكن - للقوى النفسية والعقلية والماطية والحيوانية للكانن الحى (١) وتعمل كل طاقاتهم لتصبح مشابهة السرداب ويتم إعادة إنتاج علاقات القهر ليحصل السرداب إلى بنية مصغرة للعالم الخارجى.

وهى بنية مصغرة ذات قواعد صارمة فالطبعى هو أن السجن يعنى التمدد الحرة وخاصة حرية الحركة ولكن يوسف الصانع لم يكف بالحديث عن التمدد الحرة بل صورها أيضاً فى الشكل البنى. فالرواية تبدأ بعبد الله الذى لا يستطيع مواجهة المعتقلين فيلقى بنفسه من على ارتفاع ثلاثة أمتار ثم إبراهيم المصور الذى يجمع بصوت جميل قيعاقب على غيابه ويعيش فى حلم اطلاق سراحه بعد أن كتب مذكرة لأمر المعتقل ثم يأخذه الحراس فى منتصف الليل ولا يعلم عنه أحد شيئاً ثم الدكتور إحسان الذى يعترض على سوء نوعية الطعام فيأخذه الحراس ويخفى أيضاً ثم كاك كيريم الذى يصاب بنهم من الطعام ويموت ثم أبو النعمان الذى يكاد يفقد عقله اضياع علة النعمان ثم يهرب ولا أحد يعرف مصيره ثم العجمى الذى عوقب بشدة لعدم إخبار أمر المعتقل

الذى تدخل فى الحسيان (١) والسرداب يضم إحدى عشرة شخصية تشترك جميعها فى المعاناة من قهر السلطة والمرور بحرية التعذيب الجسدى والحلم المستمر بالخروج من السرداب. ولا يمكن وصف العلاقات بين المعتقلين فى حياتهم اليومية سوى باستفهام نفس الأوصاف التى تنطبق على السرداب: «مقبرة»، «مظلم»، «رطب»، «فى الشتاء كان منظر السرداب يبدو غريباً.. حين يتقدم الليل... أكوام من الجثث المتلاصقة، تتدثر بأغطية متباينة ومتداخلة، بحيث تكاد تضيق حدودها، فهى أشبه بأرض متروكة، يتحرك جزء من سطحها أحياناً، فيبدو مخيفاً .. فإذا طلع الصباح، انبثقت من هذا الأنيم الغريب، وجوه، وأجساد أكثر غرابة... (من ١٩٥) . أما «ضيق الصدر فهو دائماً بسبب ضيق المكان، ويؤدى «ضيق الصدر» بسبب المكان والاحساس بالقهر والاستبعاد والمهانة إلى تفسخ للعلاقات بين المعتقلين . فيتولد كل فرد بتعذيب الآخر نفسياً، فهناك الاتهامات الدائمة بالجنون كأن يكن أحدهم قد اعترف أثناء التعذيب مثلاً حدث مع إبراهيم المصور أو الاتهام بعدم الحفاظ على الكرامة مثلاً فعلوا مع عبدالله الذى اغصبت زوجته أمامه أو العجمى الذى يهدد دائماً أن يشهد بالحق وأحياناً يقع المعتقلين فى فخ جلد الذات فعلمنا سلف عبدالله ومات من اللقطة المراجحة للمرحاض؛ «ساد السرداب حداد حقيقى، زاده الخوف والقلق قمامة.. كان

قليل ليس أبين تحيياً أقل لك من أنت

رأسها.. وبدا المنظر عند ذلك أشد رهبة (ص ٩٩ - ص ١٠٠) وبذلك تولد ثلاثية داخل/ خارج/ ثنائية/ حياة/ موته.

ثم يؤكد الكاتب على ارتباط السرداب بالموت ارتباطاً وثيقاً، والمشاركة هي أن كل المعتقلين صمغاً في أشد ألوان التعذيب وجاء شبح الموت البطي ليلحقهم بسبب السرداب. ويتضح هذا من خلال موقف الدكتور احسان وهو الوحيد الذي يمس الأمر برمحه ويوضح شديد. فهو يرفض أن يقدم استشارة طبية لأي معتقل حتى أنه قال للشكرجي: «مأسأف، أنا لست طبيباً. يرد عليه الشكرجي: ماذا أنت إذن؟ حمار (ص ٦٩) ويستمر انفعاله ويقول: «... لكننا جميعاً مرضى، ما إن يعقل الإنسان حتى يغدو مريضاً.. ولا علاج له إلا أن تعاد إليه حريته.. كيف لا تدركون ذلك؟.. وانظروا ألقم أنفسكم.. نحن جميعاً نعانى من سوء التغذية.. ومن سوء الشهية.. ومن سوء المعاملة.. فكيف يراد مني أن أعالج كل هذا السوء.. لو كنت أعرف لعالجت نفسي.. ولا

تفرض علينا، بحيث يتشوه وجه السائنتا، فلا يعود أي منا يشبه نفسه، فهو غريب وشاذ لمجرد نفيه وحرمانه» (ص ٢٠٨). تتشوه الذات بفعل المكان/ السرداب الذي يتشوه الحيز الفيزيقي والميز النفسي للإنسان ويحسك تشوه المضمون على الشكل إذ ينتهي آخر فصل بشكل مشوه فالمرجة التي جاء لزيارة أبه سمير يهرب له صرة صغيرة ويكتشف الحراس وفي وسط هذا الهرج والمرج يفتح الزاوي هذه الورقة وتختلط كلماتها بكلمات الآخرين بمشاعر الزاوي وتبدأ الكلمات في الاختفاء حتى يتورط القارئ في الحدث:

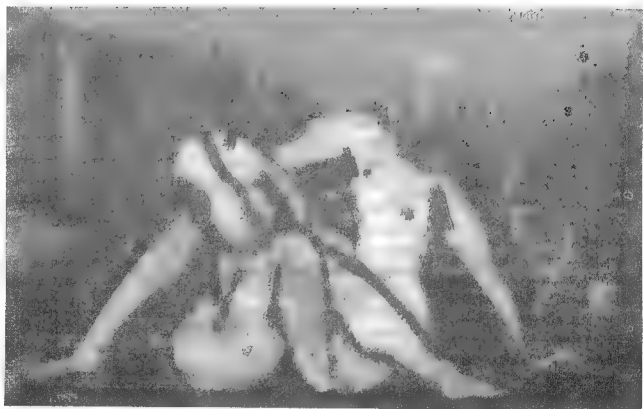
وبذلك يتحول السرداب رقم ٢ إلى بنية مصفوفة للعالم الخارجي بكل خرابه وتناقضاته ويأخذ المكان أبعاداً فلسفية تعمله رمزاً لاستحالة التواصل بين البشر ولتحول البشر الذين أرادوا أن يكونوا طوبىيون وصيادين.. ولم يكن ذلك، نالماً، في متناولهم.. بسبب السرداب، يوسف الصالح يؤكد كيف «يمكنك قتل امرئ ببذابة كما تقتله بفأس».

هوامش

- (١) بوري ليمان، مشكلة المكان الفني، ت. سيزا قاسم دراز، لاف. مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦، ص ٨٩.
- (٢) سيزا قاسم دراز، المكان ودلالاته، المرجع السابق، ص ٧٩.

علاج إلا بأن تعود إلى المبدأ.. إلا بأن نخرج من هذا القبر (ص ٧٠) وبذلك يصبح المكان أكثر من معتقل فهو حقيقة معاشة تؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثر فيه. فالسرداب يضغط على النفس حتى يخرج أسوأ ما فيها والتدريج يصبح للسرداب هو المعادل الموضوعي للموت، إذ أن علاقة الجدلية بين المكان والحياة هي التي تساهم في تكليف فكرة الموت. فالعبرة داخل السرداب تصبح مجموعة الأفعال التي يمكن أن يقوم بها المعتقل دون أن يصطدم بحواجز، أي قوى لا يستطيع قهرها والجور والظلم بين المعتقلين ومن ينجو بنفسه عليه إقامة عالم خاص به، عالم خاص جداً حتى لوهمه الآخرون بالجنون مثل أبو اللمنم الذي يحصى اللمنم كل يوم ويكي كالأطفال عندما تعنق العلة. فقدان العلة يحتم على أبو اللمنم العودة إلى واقع السرداب ويحتم عليه المشاركة في إعادة لتأج آليات القهر ويكتسب فقدان علة لللمنم دلالة عالية عندما يصبح غيابها معادلاً للموت أو الهرب. وبذلك يهرب أبو اللمنم (المفبول) ليكشف المعتقلين فيما بعد أنه قادر على الدلالة التي أرقق الحكومة.

يلخص الزاوي في آخر فصل الأساسات كلها وكيف أن الإنسان يتغير جذرياً بفعل المكان حتى يصبح مشابهاً للمورالات وبذلك في معرض واقعة اعتداه سلمان الصامي على حيدر الشاب ويقول: «سأقتي هذا التفكير بأماننا نحن المعتقلين، وإلى المعاناة التي



التقنيات الأسلوبية

مهدي ..

في روايته الأعيرة حكايات المندلش في كلر عسكر^(١)، ويجاوز الروائي أحمد الشويخ كافة أشكال الكتابة الروائية بما فيها الحديثة، إذ يعتمد الشويخ في روايته الجديدة على مجموعة من التقنيات الأسلوبية التي تتشابه في مسيرتها داخل العمل الروائي من خلال شبكة من العلاقات بين بنية الحدث وتقنية القص من جانب، ولغة السرد الروائي.... بنيتها، ومكوناتها، وخاصة اللغة المشهدة التي تلعب «كاميرا» التصوير السينمائي فيها دوراً بالغ الأهمية من جانب آخر، ويتداخل مع هذه الشبكة تقنية سينمائية أخرى هي تقنية «الفلش باك» وتقنية سردية لمرئية تؤسس للغة روائية خاصة جداً تعتمد - فيما تعتمد - على لغة «الحكي» الشخصي التي يحمز بها الشويخ وعينها منه في أعماله الروائية.

مع العلم بأن «حكايات المندلش» هي الرواية الثالثة ضمن الخماسية التي أوشك المؤلف على إنجازها^(٢) إلا أنني أقتطع منها على اختبار أنها عمل إبداعى له وحدته واستقلاليته، لا يعنى هذا أنني أفصلها عن سياقها الروائي لأن الأعمال الروائية الثلاثة

التي صدرت ضمن الخماسية يمكن قراءة كل منها على حدة.

الرواية التي تنقسم إلى ثلاث حكايات منفصلة ومتصلة تتمحور حول ثلاث شخصيات رئيسية، وهي: اللصافة - وسيد لفتدى - وسلمان

تمثل الأولى المرأة اليرموكية التي تصل إلى الكفر، لامتلاك شيكاً حتى تصل إلى أعلى مكانة في الكفر.

أما للشخصية الثانية: فهي تعبر عن حلم الوطن، أو الحلم بالوطن من خلال شخصية سيد الفتدى.... للسباسب الوطني الذي قتل برصاصة في رأسه عند حدود الكفر.

أما للشخصية الثالثة: فهي تمثل النفوذ من خلال شخصية «سلمان» التي تعبر عن ذكاء ولقدار الرجال الذين يجمعون المال ويصلون إلى أعلى المناصب، وأبرزها تمثيل الشعب في البرلمان رغم التجارة غير المشروعة.

بجانب هذه الشخصيات الثلاث نجد شخصية الراوى/ البطال/ حصين المندلش الذي سرد لنا كل هذه الحكايات التي تتداخل معها سيرته الذاتية وتقاطع مع السيرة حكايات وأسرار الكفر.

لأن تطورات الكتابة الأدبية الحديثة فرضت على الناقد أن يتعامل مع الأعمال الأدبية بمنهج نقدي يتجاوز التوجهات السابقة في النقد لما اضافته هذه الأعمال إلى الكتابة الأدبية العربية بما حققته من دروب فنية غيرت في شكل الأدب المعرفى وفى تلقيه.

من هنا كان تعاملنا مع الرواية التي فرضت أن تكون التعامل معها تعاملاً خاصاً يرصد ويشور إلى تقنيات القص والبناء السردى ومكوناته الأسلوبية، وقد تجلت من قرائنى الرواية العديد من التقنيات سواء على مستوى بنية الحدث أو لغة السرد الروائي وما بينهما من تقنيات سردية ولغوية وظلها الكاتب وأبرزت بدورها إلى جبال عناصر روائية أخرى جماليات النص الروائي، تصارل هذا استجلاء الغبار عنها بهدف توضيحها والكشف عن مكوناتها، وإن كانت تقنيات السينما موطنة في هذا العمل من خلال إفادة الكاتب من تقنيات «الفلش باك» والمونتاج، وكاميرا التصوير السينمائي، فقد ارتأينا أن نتعامل مع تقنية «الفلش باك» على اعتبار أنها ضمن تقنيات السرد الروائي لأنها أسلوب سردي ولعب دوره في بناء الحدث الروائي، وتعاملنا مع «كاميرا» التصوير السينمائي على اعتبار أنها ضمن

ودورها فى بناء النص

طارق حسان

الزمن التقليدى بل لخلق الحكاية على لسان الراوى إيتاعها الزمنى الخاص والمتداخل بطبقاته ومستوياته الخاصة والعمومية.

يتلوه أسلوب التلخيص الذى يأتى على لسان الراوى ويختلف، فحيداً يكون تلخيصاً صافياً خالصاً لا يتداخل معه المتن الروائى كما فى الحكاية الأولى «النسافة وزمانها» الذى يمتد فيه الكاتب ملفصاً الحكاية كلها فى عدة صفحات ثم يبدأ المتن الروائى للحكاية بعنوان جانبي هو «يوم وصول العبدية البربرية وعوائلها زمام الكفر» ولأن التلخيص هنا عام فهو يعطى فكرة كاملة للقارئ عن أحداث الحكاية ويخبرها الرئيسة، وهى مغامرة من الكاتب وثقة وإيماناً منه بأن العمل الروائى ليس المضمون أو الفكرة التى تتوالد من نسج العمل الروائى ومن تلك الشبكة التى تتنصع خيوطها من مجموعة العلاقات بين تقنيات الفن الروائى وبمعتها أو مع تقنيات الفنون الأخرى، بل أن للعمل الروائى الحديث هو - بالإضافة إلى أفكاره - هذه الشبكة ذاتها وهذه العلاقات ذاتها.

كما أن هذه الصفحات التى سبقت المتن الحكائى للأحداث تجاوزت أن تكون تلخيصاً أو تقديمياً بما أضافته من أحداث على المستوى الزمنى فأتى بعد المتن الحكائى لهذا

والقى بالقارئ من أول سطر بالرواية حتى السطر الأخير، شجرج فى حكاياته عن الكفر حكايات أخرى وأسرار أخرى خاصة به هو، كذلك نراه فى كثير من المشاهد الروائية التى تصور بالحدس شديد هذا النموذج الإنسانى الضخم بالعبدية وبالمنصور الذى يستلقت لثباته، فهو البهلون الذى يطم أسرار الكفر ولا يتكلم، وهو ندب الكفر وزمارة وطيباله وحلاق حمور الكفر، لكنه المتخف الذى جاب البلاد، وهو كما قال عنه الناقد د. على الراعى: إنه أفضل تصوير لشخصية «البهلون» فى أدبنا العربى المعاصر، يتقمصه المؤلف ليظهر أفكاراً وآراء سياسية واجتماعية وفلسفية حول الحرية والوطن والذات والعلاقات الإنسانية... إلخ.

وتصبح هذه الشخصية هى بؤرة العمل التى تتنصع حولها شبكة العلاقات التى تتلحق خيوطها من البؤرة ذاتها.

تقد شكلت هذه الشخصية اللافقة مع تقنيات السرد ثنائية غاية متداخلة متناغمة أدت إلى تضافر بين السارد/ الراوى وتقنية السرد على المستوى الحكائى.. فوجد الكاتب يقدم على لسان الراوى فى بداية الحكاية الأولى تلخيصاً للحكاية فى عدة صفحات، ثم يبدأ السرد بتسلسل الأحداث مستقياً حدة

بذية السرد التفويضية لهذا العمل لكها لغة مشهدة تعمل على تصوير المشهد الروائى سيمائياً.

(١)

تقنيات السرد:

يمكننا عدد التلويج إلى عالم النص الروائى عدد أحسن الضيق فى روايته موضوع الدراسة أن نبداً بالطرق على أى من الأبواب الكثيرة لهذا العالم وذلك لتلاقيها ببعضها وتدققها للدلالى والجمالى، فالرواية تنقسم إلى ثلاث حكايات منفصلة ومتصلة كل منها له شعوراته الروائية ومضمونه وبطله الخاص، يربط هذه الحكايات ببعضها المناخ للعام للسرد الروائى واختيار القوية خلقية للأحداث، بالإضافة إلى البنية الدائرية التى ستعرض لها فى حيله.

أيضاً وجود شخصية المندش/ الراوى/ البطل الذى يعتبر الشخصية المحورية (البطل العام) للرواية كلها، وهناك أبطال آخرون (جزائريون) مثل (النسافة) سيد أفندي/ سلمان) فهم ممثلون لنماذج إنسانية حية وحاضرة فى الواقع الإنسانى، ينتهى دورهم فى الرواية بالإنهاء للحكاية التى يظهرهم فيها، أما المندش (البطل العام) فهو الذى

التقنيات الأسلوبية ودورها في بناء النص

الجزء وبذلك يكرن الكاتب قد وفق في هذا البناء الدلالي إذ يمكن للقارئ أن يقرأ هذا الشخص من (٥-٨) بعد قراءته للفصل من (٨-٣٥).

في الحكاية الثانية «المغفور وأيامه» يجرب الكاتب تقنية التقديم بشكل مختلف عنه في الحكاية الأولى، فسبق أن يطرى الصفحة الأخيرة من الحكاية الأولى بهاغتنا في السطور الأربعة الأخيرة بتمهيد حكاى على سبيل جذب القارئ وتهيجته نفسياً ووجدانياً لتساعد الأحداث والانتقال به من أحلام ناس الكفر وشخصية (السلالة) المصرية التي جاءت إلى الكفر ولأنك شيئاً حتى صارت من أضياف الكفر، إلى شخصية (سيد الفندي المغفور) الذي قتل عند حدود الكفر برصاصة في رأسه، وإن كان الصراع هناك في الحكاية الأولى - هو صراع مادي بحث فإن الصراع هنا - صراع وطني سياسي وفكري، كما أن للسطور الأربعة ساعدت في إضاح البنية الدلالية بما أفصحت عنه من أن العمدة في الحكاية الثانية هو عمدة الحكاية الأولى دون أن يذكر للكاتب اسمه وهو مستعرض له فيما بعد إذ يصبح الذكر اسم عمدة الكفر دلالة بدائية...

تأتي الحكاية الثالثة من حكايات المندخل بطريقة مختلفة - أسلوبياً - عن الحكايتين السابقتين، حيث لا تغضباً مجعلاً كما في الحكاية الأولى، ولا تمهيداً حكاياً مسبقاً كما في الحكاية الثانية، بل تبدأ - ظاهرياً - بأسلوب تقليدي - وإن كان يخلط فيها الواقع بالحلم، والحقيقة بالسفيرة.

بنية الحدث الروائي:

إن الحديث عن تقنيات الصلما التي سادت تقنيات السرد في هذا العمل الروائي

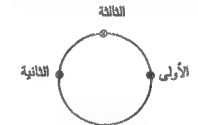
يعدونا إلى الانتقال إلى مناقشة بنية الحدث، هذه البنية التي ارتكزت بشكل رئيسي على ثلاثة مركبات تأسيسية أيسمت بها البنية للحكاية للحدث الروائي، وهي:

أولاً: كيفية تكوين الأحداث وترويقها -
ثانياً: مدى تطور الحدث الروائي وبنونه
ثالثاً: لمطراف أفق الحدث الروائي

وقبل التعرض إلى هذه النقاط الثلاث لابد أن نشير هنا إلى أن بنية الحدث الروائي أخذت شكلاً دلاليًا على المستوى العام الروائي ككل، إذ إننا نجد الحكايات الثلاث التي ذكرت للتسوية الروائي الكلى تسير بتألياً على هذا النحو:

الحكاية الثالثة	الحكاية الأولى
الحكاية الثانية	الحكاية الثالثة

الحكاية الأولى للثانية، وهكذا...
ويكمن التمييز عن ذلك بهذا الشكل الدلالي الذي تتغذى بنية الأحداث في الرواية وتصبح فيه.



الزمن هنا لا يؤدي دوراً مائياً إنتاج هذه البنية، بل نجد أحد الشخصيات الروائية يؤدي هذا الدور في إنتاج البنية الدلالية الروائية ككل، ولما كانت الرواية تضم ثلاث حكايات منفصلة ومتصلة وتدور في كل عسكر الذي تولت عمارته عائلة شلى فإن الكاتب وظف شخصية «العمدة» لتلعب دوراً بدائياً بجانب دورها الدلالي، وإن أراد القارئ أن يستفهم ذلك عليه أن يضع مسورة هذه الشخصية (المستفيرة) ليكتشف أنها المعصر الأساسي - بالإضافة إلى عمر المندخل - الذي يقوم بدور في إنتاج البنية الدلالية، يمكن توضيح ذلك على هذا النحو...

في الحكاية الأولى لانظم على المستوى التقراني اسم عمدة للكفر الموجود بالأحداث إذ

لا يذكر الكاتب اسمه ورغم تردد حضوره في الأحداث، لكن الكاتب يخبرنا أن العمدة في الحكاية الثانية «المغفور وأيامه» هو نفسه عمدة الحكاية الأولى من خلال السطور الأربعة التي أستخدم بها الحكاية الأولى «السلالة» والتي ربطت الحكايتين...
«حتى حمضرة جناب للعمدة الذي هو في نهاية الأمر من بني آدم مثلك لم تبال فرحته فلقد جاءت نهاية الأفندي المغفور لينشغل الناس بها زمناً وتلهيهم عن المصور الذي صار إليه الكفر وناس الكفر وعمدة الكفر...» (٣٥).

في نهاية الحكاية الثانية يفصح الكاتب عن اسم العمدة (يوسف بن مرسى) بعد مقطة - وفي ذلك إيماء دلالية - من خلال استرجاع الراوي لبعض الأحداث... مرة طلب متى أن أكون جاسوسه على سيد أفندي... وأيضاً... وفي زمة تهاجر رشاد الأحمر ورابع مداهم بهدف ضربي أمام الناس في السوق، من (٩٦)، وقد وقع هناك الضحى في هذه الحكاية من (٦٠) ومن (٨٦) دن أن يفصح الكاتب عن اسم للعمدة.

ويستأثر الراوي في استرجاعه - وكأننا تمردنا ألا نتحدث عن حكامنا وعن ذكرياتنا معهم إلا بعد مقتلهم -... وفي زمن أبيه أيضاً طارفتني الفخراء لولا حماية المرحوم عبد القادر، من (٩٧) وقد قمت هذه العادة من (٧٩) دون أن يفصح المندخل عن اسم العمدة أيضاً.

هذه الوسائل التي حدثت في الحكاية الثانية تدل على أن العمدة (مرسى) كان هو عمدة الكفر حتى تولى ابنه (يوسف) عمدة الكفر خلفاً له، ولا نستكشف أن عمدة الكفر في الحكاية الأولى وفي جزء من الحكاية الثانية هو العمدة (مرسى) قد تولى من بعده ابنه (يوسف بن مرسى) في الجزء الأخير من الحكاية الثانية حتى مقته في نهاية الحكاية، وعلى هذا يكون عمدة الكفر في الحكايتين الثالثة والأولى (الأولى والثانية في البنية الدلالية) حتى جزء من الحكاية الثانية هو للعمدة (مرسى).

في الحكاية الثالثة يفصح للكاتب عن اسم للعمدة مباشرة تأكيداً لهذه البنية... ولولا تدخل العمدة مرسى ماكف عزت عن ضرب أبيه، من ١٠٤ وأيضاً... قال حمضرة

العمدة مرسى الذى كان يمر بالمصادفة...
ص (١١٧).

كذلك فإن الحكاية الثالثة تسرد لنا جزء من طفولة المندندل جزء من سيرة أبويه (الغائب) كل هذه العلاقات تتداخل وتتقاطع لتطرح لنا هذه البنية الدلالية.

أيضاً نجد كل حكاية من حكايات الرواية الثلاث تتخذ بناء دلالي كل على حدة، خاصة الحكاية الأولى «الساقية وزمانها»، كما أسلفنا، وفي الحكاية الثالثة «سلمان ودواره» يمكن استعبار العلم.. حلم البطل / المندندل فى المصلحات الأخيرة هو الذى يقوم باستكمال هذه البنية الدلالية.

أولاً: كيفية تكوين المشاهد وترتيب الحلقات

أما المراكز الثلاث الرئيسية التى أسس بها الكتائب البنية الكلية للمحدث الروائى فيمكن التعبير عن أولى هذه المراكز، هى كيفية تكوين المشاهد وترتيب الحلقات التى اعتمدت على تقنية «الفلاش باك» خاصة فى نسج الحكاية الثانية «المغفور وأيامه» فى حين تغيب هذه التقنية عن الحكاية الأولى التى تتلطف فيها الأحداث تصاعدياً فيما عدا الحلقة المغلقة. «أصل الساقية» ص (٢٥) التى كتبت بأسلوب استرجاعى «فلاش باك» بعدها يعد السرد موازياً للأحداث حتى النهاية.

يتمسك تقف الحكاية الثالثة «سلمان ودواره» بين الحكايتين الأولى والثانية فى إغادتها من تقنية «الفلاش باك» حيث أنها تسير بشكل شبه تقليدى، ويتداخل مع السرد العام الموازى للأحداث سرداً ومشاهد أخرى لأحداث ماضية تتقاطع مع الأحداث الآتية فى الرواية مثل المشاهد التى برزت فيها شخصية (أم المندندل) بعد رحيلها، أيضاً المشاهد الأخيرة التى اعتمدت على العلم.. حلم المندندل بأبيه وأمه وجده سلمان، شكلت هذه التقاطعات والتداخلات لأحداث ماضية والأحلام مع الأحداث الراهنية الآتية تكويناً رائعاً ونسيجاً متصافراً وينسج إلى فن الرواية العربية الحديثة فى أرقى تجلياتها، ويمكن أن نرصد ذلك بنحو فى بنية الحكاية الدلالية «المغفور وأيامه» التى أحسبنا عدد فقراتها فوجدناها تتكون من إحدى عشر وحدة أو

فقرة قصصية، وتسير فى ثلاثة مستويات بدلالية مكونة الحدث الروائى الكلى...

فى المستوى البدائى الأول (البداية) نجد مشهد البداية - نهاية الأندلى - وتوابه عبر الحلقين الأولى والثانية ص (٣٦ - ٤٥) أى أن السرد يكون موازياً للحدث الروائى، فمرصد الراوى مشهد النهاية والأحداث التى وقعت بعد مقتل الأندلى، والمتعلقة بالمحادثة من خلال التعريف بالأندلى وموقف ناس العام / الراوى من مقتل الأندلى وموقف ناس الكثر، وخاصة أبناء عرف، وهذا يكون تقديم الأحداث النهائية فى أول حلقين مفيداً تقنياً فى إنتاج البنية الدلالية ومشروعاً للقارئ من جانب آخر.

رما نستطيع أن نقسم المستوى الثانى إلى قسمين يمكن أن نطلق على الأول، «المستوى البدائى الوسطى»، والثانى «المستوى البدائى الوسطى المتأخر» فى المستوى الوسطى نجد سرد الحكاية الأساسية حتى للحق عبر أربع فقرات أى من الفقرة الثالثة حتى الفقرة السادسة ص (٤٥ - ٧٠)، وبالطبع فإن بنية السرد الروائى هنا تعتمد على تقنية «الفلاش باك» وهو ما يؤكد موهبة الكاتب وخبرته فى بناء الحدث الروائى، فقد أفرد حلقين تناول فيهما الحدث فى مشهد البداية، منذ مقتل الأندلى تسهم بأربع فقرات (للمساحة الأكبر من السرد) مقروءة حياة الأندلى وعلاقاته بالسياسة والوطن والكفر وبالمندندل أيضاً، وفى هذا المستوى نرصد أحلام سيد أئندى وعشقه للوطن، ولأن الرواية كلها - بشكل من الأشكال - تسير سيرة ذاتية للمندندل بسط الرواية وروايتها - فإن أحداثاً أخرى قديمة تطويع تتداخل وتتقاطع مع الأحداث الرئيسية للرواية.

فإن كان السرد عن راجع الحدث وواقعه فإننا نجد سيرة المندندل فى هذا التتابع وهذا الراهن، ولأن كان السرد يسير بطريقة «الفلاش باك» أى عن ماضى وقع وانتهى نجد أيضاً سيرة المندندل وموقعه من هذا الماضى، بل إنه يمتد للتمسك عن أسرارها مثل علاقته (القصيدة) بالمرأة البدوية الفارسية (وهيبة) التى أحبها وهاجر معها ثم عاد إلى الكفر.

هذه التقاطعات والتداخلات للماضى مع الآتى فى السرد الروائى سمحت، بالإضافة إلى بنية السرد الروائى، فى رسم ملحى

التطور للحدث الروائى بالأى يكون ملحى تصاعدياً وهو ما ستعرض له فيما بعد.

أما المستوى «البدائى الوسطى المتأخر» فىأتى الحدث به أعمق على المستوى الزمنى الاسترجاعى، فالكاتب يعد تصويروا للمشاهد الضرورية التى تحدثنا عنها فى «المستوى البدائى الوسطى» (أيا كان الأندلى شاباً نشطاً سياسياً) بمجرد بنا بطلالة سردية تصويرية مستخدماً تقنية «الفلاش باك» إلى ما هو أبعد فى «المستوى البدائى الوسطى» الذى وقع من الحلقة الثالثة حتى السادسة، عبر الحلقين الصاعدة والهابطة على أحوال الكفر وأحوال سيد أئندى حيثما كان فى الثالثة والخامسة من عمره ليرصد جرائه وجسارته منذ طفولته. أيضاً يسير الخط البناى فى رسده لسيرة المندندل.

ويمكن للقارئ أن يقرأ هذا الوسط البدائى المتأخر الذى وقع عبر الحلقين الصاعدة والهابطة قبل المستوى البدائى الوسطى.

ثالث هذه المستويات هو المستوى البدائى النهائي، قد وقعت فيه الحلقات الثلاث الأخيرة ص (٨٣ - ٩٩)، وه تتشكل بنية السرد من البنية الاسترجاعية إلى البنية الآتية، فبعد أن انتهى المستوى البدائى الوسطى المتأخر، وسيد أئندى لا زال طفلاً... قال عبارته الأخيرة «يرتد ظهر المظل الذى لم يكن قد أكمل حاشية الخامس» ص (٨٧) نجد أنه فى الحلقة التاسعة أولى حلقات «المستوى البدائى النهائي» يحكى المندندل عن حادثة القبض على سيد أئندى وأصحابه باعتبارها حدثاً ماضياً، كذلك أيضاً إشارته إلى انتهاء عهد الفاضل وانتهاء زمن العادات باعتبارها كلها أفعال ماضية من (٨٧ - ٨٨) وفى هذا المستوى يغيب الزمن ويتلاشى تماماً وتتداخل الأحداث حتى يمرت العمدة ويرى المندندل سيد أئندى فى العلم يهض من رقبته على الأرض... وكأننى باللعن استمدت لنحوها سيد أئندى المغفور ص ٩٧.

ولل كاتب أدركه أن هذا عليه أن يجمع بعض الظروف المبهمة (من قصد) وأن يلمح عن اسم شخصية العمدة من خلال استرجاع الراوى لبعض الأحداث التى وقعت بينه وبين الجمدة مع ذكر اسمه فى هذا السرد الاسترجاعى، كما أسلفنا من قبل، بالتالى - مع كل ما أسلفنا - فإن تكوين المشاهد

التقنيات الأسلوبية ودورها في بناء النص

وترتيب العلاقات تصبح هنا - في هذا العمل - غير تقليدية، بل أصبحت تقنية ابتكرها الكاتب، وأفاد منها لتساهم بشكل فعال في بناء الرواية وفي تطور الحدث الروائي وبنيتها.

ويلاحظ هنا أن الأحداث تسير تبعاً لرواية الراوي وذكريته وأهمية الأحداث بالنسبة له وهو ما يخلط من الراوي تقديم بعض المشاهد أو العلاقات على غيرها.

ثانياً: مدى تطور الحدث الروائي وبنيتها:

يختلف منحى التطور للحدث الروائي في هذا العمل بين حكايات الرواية الثلاث وإن كان يأخذ شكلاً تصاعدياً من الدرجة الأدنى إلى الدرجة الأعلى... متحركاً ومروّفاً، صاعداً وهابطاً... دون توقف، باستثناء المكالبة الأولى (والصانعة زميناه، الذي ينتهي مدى هذا المنحى ببلوغ الحدث الروائي درجة تطوره القصوى التي أمدتها الصراع بين شخصين هذا الجزء الروائي الذي نرى فيه حركة تطور الحدث الروائي أكثر سرعة، ذلك أن الأحداث وتطوراتها جاءت كثيرة، مكثفة، لكنها ليست متفككة، مخطقة، بل إن أحداثها جاءت نهائية... قاطعة، ويحذر أن الكاتب قد تنبه إلى ذلك فأضاف في آخر هذه المكالبة الأسطر الأربعة التي أشرنا إليها حتى يتواصل هذا الجزء مع الجزء التالي ويكون منفصلاً عليه، لاقتصاد الترابط الزمني، بل كي لا ينشئ هذا الجزء ببلوغ معنى تطور الحدث درجة تطوره، أو تصاعداً لتقتصر التي تبرزها مشاهد لنهاية في الرواية التقليدية.

على العكس من ذلك نجد الحكايتين التاليتين «الغدير وأبيه» و«سلمان وأخوه» تصعدان على الكتابة المشهدية وتتميز درجة

تطور الحدث فيها عن نهاية، إذ أن منحى تطوير الحدث فيها منحى متصجراً لا يصنع مشاهد نهائية كما في المكالبة الأولى ولعل ماألفنا ذكره في تناولنا لبنية الحدث الروائي يكون قد أوضح هذه المسألة.

استشراف أفق الحدث الروائي:

إن استشراف أفق الحدث الروائي يدخل هنا ضمن تقنيات البنية التركيبية للحدث الروائي التي يسميها في نسجها تطور الحدث الروائي وبنيتها وكيفية تكوين المشاهد وترتيب العلاقات.

ولأن الكاتب يتعامل مع الحدث باعتبارها تقنية سردية فإن استشراف أفق الحدث الروائي هنا هي تقنية أخرى تتدخل بمكوناتها الأسلوبية التي تكون أكثر عمقاً وأكثر حلاقة بالقارئ مع تطور الحدث الروائي وبنيتها بهدف إبراز هذا التطور فيما بعد.

وتأتي حلاقة هذه المكونات الأسلوبية بالقارئ نتيجة لحماستها وسلاستها لأنها تعتمد على أسلوب «الحكي» الصادر الذي أبرزه تتضافر هذه المكونات من مشهد وتشويق وتأجيل وتهميز وتأكيد للحدث مع بعض مكونات بنية السرد اللغوية.

وهو يبدأ لتطور الحدث يأتي دور استشراف أفق الحدث الروائي من خلال بعض الأحداث للتصهيدية التي ترمز لما سيؤول إليه الحدث فيما بعد فالصانعة - مثلاً - التي تحصل إلى أعلى مكانة في الفكر نجدها في أول لقاء لها مع المندشد...

«... وديلى لصنصرة جناب للعمدة يامندشد...»

«... قالتها برجاء وصديق وعشم جعنى أشعر بأننى على استعداد لأن أسلمها روى إذا طليت...» ص (١١).

وقبلها على لسان المندشد «... أقول لكم الحق، تعاطقت معها» ص (٩).

وأيضاً: «عرفتها بالأجران في كفرنزا في كل مواسم الجصاد، ثم ثاعت شهرتها وذاع صيتها فوصل إلى كل بلدان الناحية ويطفون بها بالإسم المبدعة البرورية أو البرورية

الصانعة، اتفق كل الناس أنها أروع من أمسك بالفرجال...» ص (١٤)، أيضاً: «صهيداً لما سكنون عليه هذه المرأة، يتحدثون عنها للصانعة وكأنها الوحيدة التي تستحق الإسم وكأنه قيل أن نبي لم تكن هناك نساءات ولا نساء» ص (١٤)، هذه الأحداث لم تكتب بصيغة بل هي مشهديات حكائية تشير لما سيؤول إليه الحدث فيما بعد.

بالإضافة إلى التصهيدات الحكائية لتطور الحدث نجد مكونات التشويق في الحدث، في هذه البنية يعتمد السرد على أقوال الناس دون تأكيد من الراوي مع وقوع الحدث، مثل قول الراوي «... قالوا إن الممعدة عمل كل ما يمكن والمصنوع ليحصل لها على مفاش باعتبارها أرملة المرحوم فرج الله...» ص (١٤)، وفي ذات الفقرة «... وقالوا إنه ساعداً في امتلاكه النار من كل الورقة غير المتهمين فيها...» ثم يتأكد للقارئ من خلال روى الراوي الصانع للحدث الذي ينه القارئ للحدث، قالوا: «... والحقيقة التي أعلمها أن المرأة أرادت أن تزيمن وجودها فحارت على بورت الورقة وهي تسحب عيالها تستدر المنلف وتطلب التنازل عن حصص هزيلة من ميراث هزيل...» ص (١٤) وتأكيداً لبنية التشويق وتصاعداً نجد قول الكاتب على لسان المندشد: «قالوا أن الصنور مات مسموماً بيد الولد، أو لصابه، وقالوا مات مغموماً من طول لسان الولد...» ص (٣١)، كل هذه الأمثلة وغيرها تبرز بنية التشويق التي تعتبر أحد عناصر «الحكي» الشخصي، واستطراداً للسرد ليصبح الكاتب عن بنية التشويق في قوله على لسان المندشد أيضاً: «وقلتا إن المكالبة من أساسها مشكوك فيها فتعاج إلى أكثر من إثبات...» ص (٣١).

استمراراً لبنية التشويق نجد في المكالبة الثالثة على لسان الراوي: «سمعت أن سلمان بنى دواره في آخر زمام الكفر من ناحية البندر...» ص (١١٢)، كذلك الصراع الذي دار بين طرفين حول (سلمان) وأمواله، وما إذا كانت هذه الأموال من تجارة مشروعة، أم من تجارة غير مشروعة... ثم تسعين المسجون ومزارع الطيور، أم من تجارة الأرض وتجارة السفنات ص (١١٤) دون أي تدخل من الراوي الذي يظل محايداً لإبراز هذه البنية وإنجاسها.

كذلك قول الزاوي ... هل مات سلمان في جلده وشاب عن رعيه خلال اليومين بابلين التي جرى فيها فرز الأصوات؟ من (١٣٢) ... وغيرها من الأمثلة التي تؤكد هذه البنية السردية التي تحقق للتواصل مع القارئ لاختلاطها بهاء الواقع

مع التشكيك في الحدث نهد تأجيل الحدث على المستوى السردى رغم وقوعه بالفعل على المستوى الزمني، وهذا الكثرة من الأمثلة التي تؤكد ذلك، مثلاً، قول الزاوي: «لا يهمني على الأكل لأنني سوف أروح لكم بكل شيء في الوقت المناسب» من (٣٦)، وأيضاً ... «دوسر أبين لكم ذلك في وقت آخر...» من (٣٧)، وغيرها الكثير والمديد من الأمثلة، ولأن الرواية تدور على لسان راي موجود يسرد سيرته الذاتية متعاطفة مع أحداث الرواية فإنه إن لم يكن موجوداً في حدث ما، فإنه يلجأ إلى أقوال الناس مثل قوله كثيراً: «قلت للناس...» أو «قلنا، وهكذا، مشككاً في الأحداث القليلة التي يلقب عليها، في ذلك وعي من الكاتب بحسود الرواي لخاصة الذي يختلف عن الزاوي الغالب على العلم قد وسر كل شيء.

(٣)

بنية السرد اللغوية:

إن السؤال الآن ... ماهي لغة السرد الروائي التي حقق بها الكاتب هذه البنية اللغوية ... السابقة؟ وماهي مكوناتها البالية؟ نستطيع القول بأن اللغة في هذه الرواية تندرج من المستوى بمستواها الحادي إلى العامية التي تتسق مع الطرح حيث تتدخل معها اللهجة الريفية لأبناء القرية العصرية التي تقوم على المقولات الريفية والأمثال الشعبية وبالتالي نجد هذه المقولات والأمثال منتشرة في الرواية سواء كانت على لسان الزاوي/ المحدث، أو على لسان شخص من الرواية.

إن أول ما يمكن أن نعرض له في هذا الصدد هو توظيف لغة السرد الروائي للهجة الريفية وإدخالها للمقولات الريفية والأمثال الشعبية أفقاً لها.

ونلاحظ أن الحكاية الأولى «النسافة وزمانها» أكثر الحكايات الثلاث توظيفاً لهذه البنية اللغوية لأنها تدور كل أحداثها داخل

الكفر باستفاد مشهد استرجاعي واحد دارت أحداثه في بلاد اللوية، على حكي المكابيين التاليفين تجمعان بعض الأشخاص التي تمعت في البدر أو في القاهرة مثل «سيد لأندى، وأصحابه في الحكاية الثانية «المغفور وأيامه» «سلمان ابن بنت هارون» محور الحكاية الثالثة «سلمان وبواره» ويتركز هذا للتوظيف اللغوي للرواية حتى يقوم بدور أساسي في عملية الإنساق والانساق بين المكان/ القرية، واللغة/ اللهجة للرواية.

ويمكن أن نلقى الضوء على بعض مما جاء بالرواية على سبيل المثال وليس المعصر...

على لسان المحدث - مثلاً - «الناس في كفرننا يولونن البغلة ويعملون من لحية قبة» من (٥)، «ولا لي في اللور ولا في الطحين» من (٦)، «وهي خناجعة من دار النسافة» و«امولاي كما خلتني» من (٧)، «وليس في كل مرة تسلم الجرة» من (٧)، و«بهرها الغرير الذي لا يعرف للناس قراره» من (١٥)، «وتركت لدار على البهلاء» من (٣٥)، «وصال تهجيه الرياح تأخذها الزوايع» من (٣٥) «ناس بوتهنا من زجاج لكهنا لا تكف عن رمي للناس بالطوب» من (٤٧)، «وأنا في عرشك وطولك، وأنا رقت من السما وأنت تلتقي» من (٧) على لسان عصام بن النسافة «ومش كل حبة لها كيال» على لسان النسافة من (١٣)، وفي الحكاية الثانية على لسان المحدث: «أنت تؤذن في مائة يامندش» من (٤٧) و«بهارك للناموسة إذا زفت على مقربة من أخته» من (٤١)، و«المزور مسابطلحن في اللحم» من (٤١) و«صاعت للنديا على الساعين والصباين في الماء لك...» إلى آخره وفي الحكاية الثالثة «لا البون بعلنا على الحاجب ولا البية بطلع العالي» من (١٠٣)، «وهل مات سلمان في جلده» من (١٣٢) حتى أن المؤلف أحياناً يبتكر في هذه المقولات الريفية كقوله - مثلاً - على لسان المحدث «ركب دماغه عداد البزل الإسرائيلي» من (١٣٣)، وهكذا، إذ تميزج الأمثال الشعبية مع اللهجة الريفية مؤسسة للغة توام الطرح والمناخ للروائيين، خاصة أن بنية لغوية أخرى ساعدت في هذا لتوأم وجاءت بغض الصيغة اللغوية هي بنية السخرية، التي نجد صندامها ذلك التردد على لسان الزاوي كقوله جملاً ساخراً عن الكفر

على طول السرد مثل «كفرننا مفتوح على البحر» و«كفرننا البرقاني» و«كفرننا الذندراوي» و«كفرننا المشعشع في الزمن المشعشع» و«كفرننا الصلوع» و«كفرننا الهفان» و«كفرننا المستكاري» و«العنابي» و«القرابيشي» و«البنفسجي» و«الدمعاني» و«البرقوق» و«الزوي» ... وهكذا.

ولأن الكاتب هنا يهود الحكى بموهبة .. الحكى بمهارة البسيط الذي يدعونا أن نقول عنه أنه «كاتب حكاه» أقاد من موهبته ووظف بنية لغوية سردية يمكن أن نسميها «بنية استنتاجية» تقوم على الحكى الشخصي تجذب القارئ إلى الأحداث، مثل أن يستفتح السرد بهجمة حكاية من هذا النوع الذي يجذب القارئ، كبنائه الحكاية الأولى يقول الزاوي «سوف أحكي لكم حكاية الست النسافة» واستفاد الحكاية الثانية على لسان الزاوي بقوله «سأحكي لكم عن أيام المغفور» كذلك بدايته تكثف من المقرات الروائية بجمال استنتاجية توأم هذا الحكى الشخصي، مثل: «أنت تعرفين أن كفرننا مفتوح من كل نواحيه على البحر» ناس تدخل وناس تخرج الناس وناس أنواع من (٣٥) وهذه الجملة تصمد على السخرية والاستفاد التي لا بد وأن مقبها الاستطرد إلى الحكى.

كذلك هناك العديد من الجمل الاستفادية التي تظفر بالرواية، مثل «أحكي لكم إذن عن ضرورة الطاسة» من (٦٣) و«بيبي بيتكم أنا مكرم وأرهب في البرح» من (٩٢) و«سأعذككم عن يتم الفراء» من (١٠١) وقوله «نحن اتفقنا على كل شيء» من (١٠٨) و«تعالوا نعامل البنات الجديدة» من (١٠٨) وأيضاً «سمعت أن سلمان بن ذرارة في آخر زمام الكفر» من (١١٤) وغيرها الكثير والكثير من الأمثلة التي تعتمد على لغة الحكى الشخصي مع تركيزها على التقديم والتأخير أو الإشارة إلى الحدث ثم الحكى عنه، كما أن لغة التسويق تكون عاملاً مشوقاً جذاباً للقارئ والطبع فإن هذه التقديرات اللغوية استنتاجية الحكاية وبإلزامها لغة استطرادية تكملها نحو تأسيس بنية حكاية خاصة تسهم في تشكيل تكوين بنية السرد اللغوية داخل هذا العمل الأدبي كذلك نجد أن هذه البنية اللغوية تتطور وتغير داخل الرواية وتتحول

التقنيات الأسلوبية ودورها في بناء النص

أحياناً إلى لغة استعارية استفلاحيه نجد مواصلة السرد تأتي بشكل استفهامي بهذه الصيغة المكالبة البسيطة «ترجع لكناية القبط المتكبروني الرواسل بوني وبنة...» ص ٤٢، «ترجع لمكالبة سيد الفدي، ص ٤٧، و«ترجع لي الكلام إلى عمدة كفرنزا، ص ٦٢، وأيضاً «نحن اتفقنا على كل شيء يانابن، ص ١٠٨» والحكي لكم إن عن ضرورة الطاعة...» ص ٦٣ وهذه العمل وغيرها ظهرت في الرواية كبدائية للفقرات أي أنها لعبت كصفة استفلاحيه استعارية تعني مواصلة السرد من جهة وبدايتها الافتتاحية لسرد جديد من جهة أخرى.

بالإضافة إلى مساق فإن بنية السرد الغريبة ونقلت الصورة الشعرية كلفة تعبيرية إيحائية تتضافر مع بنية الحكى للشخصي وهو ما نلمسه في العديد من المواضع في الرواية، وتتداخل مع هذه البنية للصفة الحوارية، والمدرج الداخلي - بشكل محدود - واللغة المشهدية أو لغة التصوير السينمائي.

إن هذه البنى التي تكونت من توظيف اللسان الشعبي والمترقة الريفية ولغة الحكى الشخصي بجانبها الاستفهامي والاستطاري، واللغة التعبيرية واللغة الحوارية والمدرج الداخلي، واللغة المشهدية، شكلت الشبكة الدفوقة للعلاقات الداخلية للغة السرد الروائي ملتجة بذلك بنية السرد الغريبة لهذا السمل.

أما اللغة المشهدية التي لعبت كاميرا التصوير السينمائي فيها دوراً بارزاً ولتأني وظلها الكاتب في مشاهد محبة تطلبت ذلك،

فإنها وبحق جاءت بشكل جمالي يحول للقارئ إلى مشاهد يستمتع بما تنقله له (عمدة) الكاتب التي تنقل الأشياء والمشاهد، وهو ما يغير خيال القارئ.

وهناك العديد من المشاهد الروائية التي يمكن أن نرصد فيها هذا التصوير السينمائي، منها المشهد الآتي: «قلت لها وأنا أتناول خوارزما وأسحهما في ذيل جلابي وأناولهما للبيتين المزدنتين في الأخد لولا التشجيع...» ص ٩ هذا تسلط الكاميرا عدستها على المندخل وتنتقل مع حركة يديه التي تأخذ الخوارزما ثم تصحهما في ذيل الجلاب ثم تنتقل مرة أخرى لترصد من منظور قريب التردد في وجهي البنتين.

إذا نظرنا إلى المشهد التالي لوجدنا الكاميرا تتحركه بأسلوب في أكثر براعة في التصوير السينمائي «وبن مرعى معاط بذويل جلابيب الغفراء والعمدة مسلود على حديد الكورى وسط رجالة يشيرون إلى كل خارج من حديد الكفر بالرجوع، اقتدرت أنا من حصة جناب العمدة وسألت رجاولي...» ص ٦٣، وهذا الكاميرا تسلط عدستها من منظور قريب جداً في بداية المشهد على البدن المرعى على الأرض فقط تركز عليه ليكون الشئ للوجود الذي يسيطر على خيال للقارئ فهو فقط الذي تسيطر عليه عمدة (الكاميرا) دون أن تظهر أشياء أخرى ولا تفلت الكاميرا بذويل جلابيب الغفراء الذين يحيطون البدن، ثم تنتقل الكاميرا من منظور بعيد إلى العمدة مسلود على حديد الكورى ترصد عدستها من نفس المنظور رجالة اللذين يحيطونه وهم يشيرون إلى كل خارج من حديد الكفر بالرجوع، وهنا وجهي الصق للفي للكاتب لأن أول مابلت للرائي هو البدن والدم، مشهد في منتهى البراعة والكفاءة من الكاتب الذي يعي شاماً كيف يرصد المشهد كيف ويثير خيال القارئ من خلال الوصي والإفادة بأدوات السينما، ويعي ما لا يمكن أن تغفله العمدة عن تصويرها لجسم ما.

ولنتظر إلى مشهد آخر، كنا مثل جيش محمد على الطالع لفتح عكا، البسماطي ومرعى في الأمام على كتفهما البندقيات، وأنا والعمدة البربرية حاملة الراد، على كتفي الأيمن وأنا أحمل البنت الأكبر هذه المرة بينما أحمل البربرية البنت الأصغر على صدرها والناس تطل ولانقهم، ويجادلون الهمس بعضا نعبز، وعند البرابة وجدنا عشرين الرجال من أولاد عوف يتقدمهم شبل المنسى الذي اقترب من البربرية وأخطف الولد بشوق ولهفة وشبعة تقبيلاً وضماً ثم يفك نلس الشعر مع البنتين وكلنا في دشة...» ص ١٢.

في هذا المشهد الذي قسمناه بالأفواس إلى قسمين نرى أن للعمدة ركزت من منظور أمامي لترصد البسماطي ومرعى - والمندخل والفاسفة وهما يحملان الأطفال ولأن الكاميرا ثابتة هنا فإنها ترصد ردود فعل الناس واندهاشهم الظاهر في عيونهم وهما منهم بدو عبر المركب.

في القسم التالي من المشهد قد وصل المركب إلى مراه يكمل المشهد، وهنا تنتقل (الكاميرا) مباشرة للجزء التالي من المشهد لتصوير بوابة أولاد عوف وعشرين الرجال الذين يرحبهم المركب عند وصوله وهنا إفادة من تقنية المونتاج بجانب لغة التصوير السينمائي. فلا يوجد ما ينقل من علاقة بين الخفر والمندخل، أو بينهم جميعاً وبين الغريبة الوافدة إلى الكفر.

والحقبة أن الرواية في كتاباتها الثلاث تزعم بكبير من المشاهد التي وظف فيها الكاتب لغة التصوير السينمائي وأفاد من تقنية المونتاج في العمل السينمائي ما نعتده في هذا السند ليس سوى نماذج للتحرف على أحد مكونات البناء السردى للرواية. ■

الهامش:

(١) دار الهلال ١٩٩٦

(٢) صدرت للرواية الأولى، الناس في كفر عسك،

١٩٩٦، ولثانية «مكة شوق» ١٩٩٦

الإيقاعات والبروكات

الترجمة:

١٠٨ سيوران: لست متشائما في الحياة ابتذال المادة - مختارات، إعداد وترجمة،

أحمد عثمان. ١٢٢ الفخر، جونر جراس - ترجمة، محسن الدمرداش.

الشعر:

١٢٧ بورتريه محمد المنسي قنديل، أحمد الحوس. ١٢٩ ستمنتالية، اسامة

الدناصوري. ١٣١ دون كيشوت وطواحين الدقيق، صفا. فتحى. ١٣٣ عفافير

خضراء، قرب بحيرة كافيّة، على منصور. ١٣٤ أنا وصديقي، محمد متولى. ١٣٦

ماري، ضاحى عبدالسلام. ١٣٨ الأشياء، التي تتكرر - الأشياء، التي ترحل، عرمى

عبدالوهاب. ١٤٠ وبريخت أيضا لا أستطيع تصديقه، دعا. عبدالعزير. ١٤٢ التمني،

إيهاب خليفة. ١٤٤ تاريخ، ماهر صبرى. ١٤٦ الحفل، عاطف عبدالعزير.

القصة:

١٤٩ مشهد أمريكي، حياة جاسم محمد. ١٥٥ شجرة الشط، انيسة عبود. ١٥٨

عبدالناصر حلم الزمن الجميل، محمد عبد السلام العمرى. ١٦٦ نبجلها

بمعاضيها الجميلة، لطيفة الدليمى. ١٦٨ أحوال كونيّة، مرسى سلطان. ١٦٩

شفاء الغليل، السيد زرد. ١٧١ الأشباح، عماد إرست. ١٨١ ههسة، حسام نابل.

سيوران:

صمد عثماني

لست متشائما ف الحياة ابتذال المادة

إعداد وترجمة

أحمد عثمان

مذ البداية، لم يكتب سوى مقطعات / شذرات، تغلب عليها الحكمة الفلسفية: «أغلب النتائج كتبت من خلال رمضات المحاكاة، رعشات محفوظة وانخفاقات مختلصة»، تلك مقاربة إلى حد ما، للسوريالية، بلغة مميزة، رافضة / متمردة، حارة وسلسة، كتاباته قريبة لما أنتجه بلانشو (ألم يعلق مرة على هذا النوع في الكتابة: «يتمل على تدمير الظاهر والباطن، الواقع والممكن، للفوق والتحت، الجلى والخبى»)، نوفاليس، نيتشه (العلم المرع، بالأخص، هكذا تحدث زرادشت)، باسكال، يهاجم، بل ويتناول سيوران في كتابه «موجز التفسيخ» (١٩٤٧)، بالفرنسية: أول ماكتب بهذه اللغة) على المباشر واللائى، بحق شعري متوتر، إذ إنه يتمشى في عصرنا، تاريخنا وإنساننا، ونظريته لامبالية (على الرغم من الترحيب الذى لاقاه وكتاباته، إلا إنه لم يهتم

سيوران cioran .. كاتب فرنسي شهير من مواليد ٨ إبريل/ نيسان ١٩١٠ برازيلي (روماني). من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٧، درس في ليسيه سيبوي SiBui. انتظم في دراسة الفلسفة بجامعة بوخارست، حازت أطروحته «حول برجسون، على درجة لليسانس الرومانية. كتابه الأول: «على نرى الأساس» (١٩٣٤)، بالرومانية)، وكشف تأثره، وكذا ارتباطه بالبرجسونية.

في ١٩٣٧، أصدر «دموع وفديسون، بالرومانية، هذا اللص محل نزاع، مثير للجدل، كان ثمرة أزمة دينية حفت به، وفي نفس العام، حاز على منحة دراسية في فرنسا من قبل المعهد الفرنسي ببوخارست. منذ حط قدميه في باريس، لم يبرحها قط، حتى وفاته قبل أشهر قليلة، في منتصف العام ١٩٩٥.

وانزوى بعيداً ، فى مسكنه عن الوسط الأدبى الفرنسى ولم يخطر فى أى تنظيم سياسى - ألا يقتل هذا الشكل «الهجين» أية موهبة خلاقة حقيقية بدعى الالتزام ، مزجة الجذائوفيين وحبيبيهم التى تثير المنحك وتسبب اللعنة والبهلة؟ من الممكن للنظر ومتابعة الأشكال البهلوانية وملتزمهم الرث سواء فى ظل هذه الأنظمة التوتاليتارية أو آثارها العاشقة لسنوات، صرب من «السيكورتاتا» الثقافية فى عهد شاوشيسكو- ولذا كان هذا «الرجل بلا سيرة» - كما كان يحلو أن يسمى نفسه - بوهيميا

ميخافيزيقاً .) حيث تخلى عن التمرد الفكامة ، بكل صفاء الذمحل.

منذ أول فقرة إلى آخرها، يتأكد - فى كتابته - نفس الوسواس ، الذى يحافظ على مزية القلق والبسمة (المسخرة، ربما) فى آن واحد، وهى مشحونة بجملة تناقضات: الزهد والعزلة والصوفية والتأمل الميخافيزيقى من جهة والبوهيمية واللامبالية واللهو والمسخرة والفوضى من جهة ثانية ، لذا درج نتاجه تحت الواجهة المقطعية لديوان أفكار Récueil de PENSES ، وقورة وهزلية فى آن واحد.

* من نتاجه: «على ندى الأناس» (١٩٣٤)، «دموع وفنديسين» (١٩٣٧)

«أفيسة المرارة» (١٩٥٢)، «عن سينات المولد» (١٩٧٣)، «تمزق» (١٩٧٩)

● مقطعات من «أفيسة المرارة»

فى حالة الغباء ، حسنة الترجيحه، هناك جاد يستطيع إجراء عملية ضرب مجموع الروائع الأدبية.

*

دون تشككتا فى أنفسنا، ارتيابنا خطاب ميت، قلق مألوف، مذهب فلسفى.

*

تاريخ الأفكار تاريخ حقد الملتزمين.

*

بلوتاريخ، لليوم ، يكتب : «الحيوات المرازية للفاشلين».

الرومانسية الإنجليزية مزيج فرح للمديح والسفى والمل، بينما الرومانسية الألمانية مزيج مرح من الكحول، الإقليم والإنحار.

*

بعض العقول، رغبت العيش فى قرية ألمانية خلال العصر الرومانتيكى، فلتخيل معاً جيران (فون) نرفال فى تروينجين أو هيدلبرج!

*

جاء الألمان لايعرف حدوداً، ذلك حد الجنون: نيتشه تحمله أحد عشر عاماً، هولدرين تحمله أربعين عاماً.

*

«المجرد الحقيقى جدير بالحب» - من هذا تكأنى ثغرات فرنسا، رفضها للغامض والضبابى، ما هو ضد - الشعر، ما هو ضد - الميخافيزيقا.

*

أفضل من ديكارت، بوالو يندر فوق كل شيء الشعب، ويراقب الميقرى.

*

شكسبير: خذ موعداً مع وردة وأفس.

*

أصناع عمره، أى بلغ القصيدة - دون دعامة للموهبة.

*

فقط العقول السطحية تتقدم للفكرة بلهافة.

•
كان من السهل أن يكون «عميقاً»؛ لم يكن علينا سوى أن نتركه يهجم بكل عيونه.

•
كتاب، قبل أن يتهجم كل شيء، لا يمزق نفسه، لذا نزداد حدة.

•
«مذابح» الكاتب خزيه، ذاك الذي لا يكشفه بنفسه أو يخفيه، يضمر الانكسار أو النقد.

•
كل غري مصترب يفكر في بطل دوستويفسكاوي لديه حساب جارٍ في ذلك.

•
مع بودلير الفسيولوجي درج في القصيدة، مع نيتشه درج في الفلسفة. بواسطتهما، تواترات الأعضاء تكثير الغناء والمفهوم. محظوران على الصدفة، ألقى بودلير على عاتقهما التأكد في حالة المرض.

•
سر - لفظة نستخدمها كي نخدع الآخرين، كي نجعلهم يعتقدون أننا أكثر عمقاً منهم.

•
المتشائم يجب أن يخترع مع مطلع كل يوم حججاً أخرى للوجود: إنه ضحية «معنى» الحياة.

•
لمن شم الموت، أية عزلة مثل روايت الكلمة تأتيه؟

•
«كان لديه موهبة»؛ غالباً لم يهتم أحد به. نسي - هذا ليس من الإنصاف؛ لم يعرف اتخاذ حذره كي يصبح غير مفهوم.

•
الشاعر: ماكر يستطيع التبرم في انتظار السعادة، يجد في الإرباك الذي يحاصره من جميع الجهات، ثم تشقق الذرية الساذجة عليه...

•
أغلب النتائج كتبت في خلال ومعينات المحاكاة، رعشات محفوظة وإنخفاقات مختلفة.

■
مسهب بطبيعته، عاش الأديب من تكس الألفاظ، سرطان الكلمة.

•
أن تكون حدثاً مارس الاستصاء.

•
كل فكر يجب أن يستدعي خراب لليسة.

■
كل مفكر، في بداية عمره للهنى، يختار رغماً عنه الديالكتيك أو للقفزات البكائية.

على الرغم من أن الطبيعة والبيولوجيا وجدنا منذ زمن، فإن الألم يسحق للمادة، والكتابة تسحق للروح.

نحن جميعاً هزليين: نعيش على مشاكلنا.

السأم يساوى بين الأنفاز: ذلك هو التخيل الإيجابي.

للسعاد نادرة إلى حد كبير: إننا لا نبغها إلا بعد الشيخوخة، في الهرم، تلك مكانة قابلة للنقاء.

اعتراض ضد العلم: هذا العالم لا يستحق أن يكون معروفاً.

حينما نبحث الفكرة عن ملجأ، يجب أن تكون مموسة، فلا تجد سوى متيافة العقل.

حينما يوجد أو لا يوجد حل للمشاكل، هذا لا يثير الاضطراب سوى للأقنية، بحيث إن الإحساسات لا تمتلك أى منفذ، لا تنفذ إلى شيء ما، تفقد ذاتها، ما هي ذى الدراما اللاواعية لكل شيء، هاهو ذا الانتمالي غير القابل للحل، حيث يتألم كل فرد دون أن يفكر فيه.

مع كل فكرة تنمو بداخلنا، شيء ما يتعفن بداخلنا

كل مشكل يدنس معجزة، ويدوره المشكل مدنس بحله.

هل أتعلم يوماً ما، دون محبة جنولى الذى وعدنى بالحكم الأخير فى الغد؟

نعانى: العالم الخارجى يتكون...، نعانى أكثر مما سبق: يتلاشى. الألم لا يكونه إلا الفضح الزيف.

الواقع يصيبني بالزيف.

الفيلسوف «السفى» ينسى بمخبريته أن نظاماً وحيداً يحب العقائق المناورة.

نحو حكمة نهائية: أنكر علناً ففتى لأجل بسمه شجرة...

الشعوب يكشفنا حتى يفهم للجسد الروح.

بعروقك الملائنة بالليالى، لم تحصل على مكانك وسط الناس، لم تحصل إلا على كتابة قهزيرة وسط السيرك.

إذا كان الاعتقاد، السياسة أو الالهيةمة يقتضون على الرأس، فإنهم لا يصيبون السوداوية بأذى: لن تنكس إلا بدمنا.

السأم قلق خفى، الكتابة بغض حالم.

أحزانتنا تحليل المعجزة التي تنهش للموماوات.

يوتوبيا سوداء، التعلق الوحيد يقدم لنا إيضاحات حول المستقبل.

أنا مثل دمية محطمة سقطت عيناها داخلها.

هذه الجملة لمريض عقلي نزن أكثر من نتائج الاستبطان الحديدية.

بالقرب من السأم الذى يلفظونى، ما يسكنى يكبدى - بصورة ممثلة - لى غير محتمل بحيث أضطرب وأنا أنهلك القاتل به.

فى عالم دون سوداوية، تنجش الحادى.

أهناك من يستعمل لفظه «حياة»؟ أتعرفون إنه مريض.

كى نطلع على الحزن، صناعة للغموض اليدوية، البعض يطرح ثمانية، البعض يطرح حياة.

لاستطيع السعى إلا بالعمل طوال فترة محددة: يوم، أسبوع، شهر، عام، عشرة أعوام أو حياة عريضة. إذن، بحذاب، جلبنا أفعالنا إلى الزمن، فإن الزمن والأفعال يتخبران، وتلك هى مغامرة لك «لاشى»، تكون لك «لا».

مبكراً أو متأخراً، كل رغبة يجب أن تقابل لغورها: حققتها.

وعى الزمن: لتتظار الزمن.

بفضل السوداوية - هذا تساق الكسالى - ترتقى فى فراشنا الذرى ونحلم فى الأعلى بالهوى.

نخصنايق أى شمعغ الزمن.

المقعد، المستول الكبير، مصدر «روحنا».

أعد بسهولة العذابات إذا كان لا يزرع العقل أو الجنون تحتها.

*

بحثت في نفسي عن نموذج خالص - كى لحاكيه، وضعت نفسي في جدل الضمور. بالتأكيد، لطيف ألا ينجح؟.

*

اشمأزنا؟ - اتحاد اشمأزنا نفسه.

*

حينما أضبط حركة تمردي، أبتلع منوماً أو أستشير طبيباً نفسانياً. جميع الأوساط طيبة لمن يبيع اللامبالاة دون أن يكون ميالاً لها.

*

من يفقد الفرح، تنقصه الصرامة. أتأمل، من جهة أخرى، منطق الحوصلة المرارية.

*

بين السأم والانخطاف، تكسب تهريتنا في الزمن.

*

للماء لون الفرق.

*

السورية: احتضار دون خاتمة.

*

السعادة: اشتهاه لا يشبعه البرؤس.

*

دون كيشوت يعرض شباب الحضارة: يبدع حوادث - لانعرف كيف نهرب ممن يضغط علينا -

*

الشرق ينحلى على الورد والرفض. نقاومه بالآلات والجهد، وهذه السودادية انتفاضة للغرب.

*

مولود بروح عادية، طلبت منه روحاً أخرى للموسيقى: هذا الهدف بداية عذابات لامتومة.

*

دون إمبريالية المفهوم، الموسيقى تأخذ مكان الفلسفة: تلك هي جنة الوضوح الضمعي ووباء الانخطاف.

*

ببتهوفن أفسد الموسيقى: أدخل قفزات المزاج إليها، وتركه الفئسب يتسلل إليها.

*

الموسيقى ملاذ الأرواح التي جرحتها السعادة.

*

الموسيقى، نظام وداع، تسدعي الميتا فيزيقياً؛ إذ إن نقطة البداية لن تكون للذرات، وإنما للدموع.

*

ربما ارتككت كثيراً على للموسيقى، ربما لم آخذ حذرى أمام بهلوانية العمر، أمام دجل الفائق الوصف -

الإنسان سر الفاجعة.

أمة تتلاشى حينما لا تستجيب للحن الجوى: الانحطاط موت آله «الترومبيت».

الارتيازية مفخرة لمشاعر الحضران الشاب، والحياء مفير لمشاعر الحضرات العتيقة.

كتاب حول الحرب - مثل كتاب كلاوزفيتز - يبدع «كتاب وسادة» للبين وهنتر. وما زلنا لسأل حتى اليوم لماذا هذا العصر متقاداً!

كل الكوارث، الثورات، الحروب، الاصطهاد - تنولد في «تقريباً» ... منقوشة على الراية.

خلال الذعر، نحن صناعاً «عدوان» المستقبل.

القلق - أو تعصب الأسوأ.

أعتقد في نحية العالم، مستقبل «السيانور»

هل يفوق الإنسان من العصرية القاسية التي ألفت به إلى الحياة؟

سر تكفي مع الحياة؟ - أخيراً الرأس كما للقميص.

الحقيقة؟ موجودة لدى شكبير، - فيلسوف لن يتمكنها دون أن يتفجر ونظامه.

أى حزن يتقاربنا حينما نرى أمماً عظيمة تقول مزيداً في المستقبل!

ألف عام في للحروب دعمت الغرب، قرن من «البسيكولوجى» أعاده إلى النباح.

بالاتصال مع الفرنسيين، نتعلم أن نكون يؤساء بكل ظرف.

لايسهر أحد حول عزله إذا لم يعرف أن يكون ممقوتاً.

تكف عن أن تكون شاباً في اللحظة التي لا تختار فيها أعدامنا، حيث لا تكفى بمن تحت قبضتنا.

فقدت خلال الاتصال مع الناس طزاجة عصابتنا

الحياة، — أبعدال المادة.

نماذج الأسلوب: السب، الطغراف والكتابة القبرية

● مقطعات من «عن سينات المولد»

«منذ وجدته في العالم، — هذه الـ «منذ» تتبدى لي محملة بدلالة شبه مرعبة لاحتمل.

لا أفعل شيئاً، هذا مفهوم. لكنني أرى الساعات تصنى — مما يستدعى محاولتي أن أملاًها ثانية.

حاجة طبيعية لفقدان السعادة. أحببت أن أكون سيف الجلاد.

أية معجزة تشبه الإحساس! الانخفاف نفسه لا يساوى — ربما — شيئاً على الإطلاق.

ما عرفته في الستين من عمرى عرفته جيداً في العشرين. أمضيت أربعين عاماً في عمل غير مجد للتأكيد...

إذا كان الموت لا يملك سوى جوانب سلبية، «الموت» فعل متحيز تصفيقه.

أن تكون في الحياة — فجأة، أصابك غرابة هذا التعبير، كأنها لا تنطبق على أى فرد

أحب أن أكون حراً، حراً ولهان، حراً مثل ميت — مولود.

إذا دخل في صفاء اللبس تارة والشوش تارة أخرى، يعنى أنها نتيجة وصفية سيئة مارسناها في السمر.

هاجس المولاد، يحضرنا قبل ماضينا، يفقدنا مذاق المستقبل، الحاضر والماضى نفسه.

فكرة، ذات أى شخص يتمثلها، يفقد شكلها، يتحول إلى شيء مضحك. حرمان النتيجة، لا يستطيع الهروب من الممكن، يأخذ راحته في منقلب الإرادة الدائمة، ينسى المولد.

أين حواسي؟ تلاقى في... في، وهذه الـ (فى) ما هي ولا تبخرت حواسها؟.

بعد النظر النقيصة للوحيدة للتي تعيدنا أحراراً - أحراراً في الصحراء.

لا يوجد اختلاف بين الذات واللذات، إذا خفنا منهما في حدة معاً وبالتساوي.

من وجهة السوت، أنقلب بين المعجزة والعدم، بين الأهرام ومعرض للوث.

فرصة نبثشة العظيمة أن ينتهي مثلما انتهى في الهناءة!

لا يكون متواضعاً من يكره .

لا يجب أن نؤلف كتباً نقول فيها أشياء لانتجاس على البرح بها لأي شخص.

الأفكار تأتي أثناء المشي، قال نبثشة. المشي يبدد الفكر، هكذا جاهر سنقارة تأسست الأطروحتان بالتساوي، إذن التساوي حقيقة، وكل أطروحة تأكدت في فضاء الساعة، أحياناً في فضاء الثانية...

ليس هذا وقت الانتحار وقتاً نلتحر، دائماً، متأخرون

حينما نعرف بطريقة مطلقة أن كل شيء لاحقياً، لانعرف حقاً لماذا نرهق في إثباته.

كل وجهة نظر أو كل رؤية جزئية، مبدورة، غير كافية. في الفلسفة وفي أي مجال آخر، الغرابة مردها تعريفات غير تامة.

- ماذا تفعل من الصباح إلى المساء؟

- أعاني

جملة لأخي بخصوص الاضطرابات والأوجاع التي تكليدها: «الشريحة هي النقد للذات الطبيعية».

الكتاب انتحار مؤجل.

المفكرون الأوائل يتأملون الأشياء، الآخرون يتأملون الإشكاليات. يجب للحوش أمام الذات وليس أمام الروح.

إذا استطعنا الرؤية بأعين الآخرين، نتلاشى على الفور.

قلت لصديق إيطالي إن اللاتينيين «دون سر»، لأنهم مفتتحون للغاية، شعب ثرثار، بحيث إنني أفضل شعوباً أنهمكها الخجل، وأن كاتباً غير معروف في الحياة ليس لتكاتبته أى قدر، «هذا صحيح، أجباني، حينها، فى كتبنا، نحكى تجاربنا، هذا ينقصه الحدة والعمق، إذ إننا رويناها مائة مرة من قبل»، بناءً عليه تحدثنا عن الأدب للنسوى، عن غيابه فى البلاد حيث اجتمعنا «الصالونات، والطاقفية.

من الصعب أن نقرأ سطرًا تكليست KLEIST دون التفكير فى انتحاره. كأن انتحاره قدم كتابه.

فى الشرق، المفكرون الغريبيون، الأكثر جدية، الأكثر غرابة، لم يأخذوا أبداً على صحمل الجذ، بسبب تناقضاتهم. بالنسبة لنا، هنا بالتأكيد تقنع حجة الفائدة التى نجلبها. لا نحب فكراً، لكن الوقائع، سيرة فكر، التناقضات والانحرافات التى تعلق بها، فصارى القول العقول، التى لا تعرف أن تؤدى ما عليها مع العقول الأخرى، وبصورة أقل مع نفسها، تنقل بواسطة النزوة عن الحتمية. أنتلك علامة فارقة؟ شك للموارية فى المساوية، أى شيء من القلق حتى مرحلة الاستعصاء عن الشفاء.

الاعتراف الوحيد الصادق يكشف حينما ننجزه بصورة مباشرة - حينما نتحدث عن أشياء أخرى.

الحكيم من يرضى بأى شيء لأنه يتطابق مع أى شيء. لنتهازى بلا رغبات.

لا أعرف سوى رؤية القصيدة التى يجب أن تكون كافية تماماً، رؤية إيرملى ديكلسون حينما تقول فى حاضر قصيدة حقيقية: إنها كملت عن الشعور بالبرودة حينما شمرت أن نأرا أن تنفخها.

عمل يلهى حينما لا نستطيع تحصيله، على الرغم من أننا نعرف أنه غير كافٍ ونأقن. بالتأكيد، تجارزناه، حينما لا نملك الشجاعة بإضافة فاصلة واحدة، وإن كانت ضرورية. وما يقرر درجة الكمال لأى نتاج، ليس حاجة الفن أو الحقيقة وإنما الحب وأكثر من ذلك القرف.

بقدر ما الفن يخترق الطرق، يتزايد للفنانين. هذا الانحراف يكف عن أن يصبح واحداً، إذا فكرنا فى الفن، على وشك اللضوب، أصبح صعباً وسهلاً فى آن ما.

لا توجد كآبة محددة.

أن نكون عقيماً - بقدر من الإحساس! قصيدة خالدة دون موت.

اليوم الذى قرأت فيه القائمة بكل ما حوته من ألفاظ سلمكرينية تشير إلى المطلق، فهمت أنى أخطأت الصوت، البلاد واللغة.

عدوان، إنهما رجل منقسم.

معظم خيالاتنا مردها حركاتنا الأولى. أقل فقرة أؤمن من الحرية.

ليس هذا هو الخوف من الالتزام، وإنما الخوف من النجاح الذى يفسر أكثر من المقوط.

*

ترياق الضجر هو الخوف. يجب أن يكون الدواء أقوى من الألم.

■

كل فكر يشفق من إحساس معاكس.

*

يجب أن نتألم حتى النهاية، حتى اللحظة التى تكف فيها عن تخيول الألم.

■

لا نستطيع قول أى شيء. لهذا لا نحصل على حد للكذب.

*

طويلة حيانى عشت مع إحساس البعد عن مكائى الحقيقى. إذا كان المنصص الميتافيزيقى، ليس له أى معنى، وجودى يتلاهم معه.

*

قلنا إن استعمارة يجب أن تكون مصورة، - كل ما أنجزناه من أدب منذ قرن يتعارض مع هذه الملاحظة، لأن شيئاً ما عاش، إنها الإستعمارة ذات النطاق المعرف، الاستعمارة المتعمدة، ضد ما لم تكف القصيدة عن التمرد، حتى إن القصيدة الميتة قصيدة ضريبها الاتساق.

*

لا يوجد إحساس مخطئ.

*

أحس أننى حر لكننى أعرف أننى إن أكون حراً أبداً.

*

حذفت من قاموس مفرداتى لفظة إثر أخرى. انتهت المذبحة، لفظة واحدة نجت: الوحدة. صحوت.

*

يجب أن نطى من جر الجسد. حمل ذاتى يكفى.

*

أحب للقراءة كما يقرأ حارس البداية: أنماهى والكتاب والكتاب.

*

سنوات وسنوات كى أتوقف من هذا اللهاى الذى يأخذ الآخرين راحتهم فيه، ثم سنوات وسنوات، كى تهرب هذه الیقظة...

*

تعيش، أى تفقد أراضياً.

*

كل صدافة دراما غير قابلة للشابه، تكمة جراح حادة.

*

النفى الديموى - ذاك هو الشكل المتحمل للنفى.

■

المعرفة غير ممكنة، وإن كانت كذلك فهي لا تقرر شيئاً. أياً كانت وضعية الشك. ماذا يريد، عم يبحث؟ لا هو ولا أى شخص آخر يعرف ما يريد. الشكوكية نقوة الطريق.

السعادة ضوؤه يقرسها ذاتها، ضوؤه لا يمتص، شمس فى أول الإصباح.

كل تأثير عميق محبب وجنائزى، أو الاثنان فى آن واحد.

شيء واحد مهم: الاعتماد على أن تكون مفقوداً.

كل ظاهرة انعكاس مدرج من ظاهرة كبيرة: الزمن نقيصة الأبدية، للتاريخ نقيصة الزمن، الحياة نقيصة أخرى من المادة. ما هو العادى إذن، ما هو الصحيح؟ الأبدية؟ إنها هى الأخرى، أيضاً، نقيصة الإله.

كل جيل يعيش فى المطلق: يتصرف كأنه يتوصل إلى القمة، وليس إلى النهاية، نهاية التاريخ.

الثررات لفصل الأدب السبىء.

يستحق «البهمن»، أكثر فأكثر، أن يلحقوا بـ «شاحبي البشره» التى أطلقوها على هنود أميركا.

النتقم هو الظلم الذى يسبق كل جيل.

روايتى حول المستقبل محددة، إذا كان لى أطفال، أخضعهم فى الترو واللحظة.

كل الحركات الكبيرة أطلقها مجانين، مجانين... حقراء. حينذاك، نصبح فى «نهاية العالم» نفسها.

الحياة لن تكون محتملة إلا فى أحضان الإنسانية التى لن تتمالك أن توهمت إصنافية، إنسانية، رجعت عن أخطاء الذات وسحرت لبها.

كل فرد دفع ثمن لحظته الأولى.

الخوف من أن تكون مخدوعاً هو الانعكاس الوحشى للبحث عن الحقيقة.

أمام شخص فقد كل شيء، أية لغة تملكها؟ اللغة المبهمة للغاية، المبهمة للغاية، ستكون دائماً الأكثر نفعاً. تموت اللنتاجات، المقطعات، التى لا يمكن أن تعيش، لا تستطيع أن تموت دوماً.

الخطوة الأخيرة نحو اللامبالاة هى تخريب الفكرة، وحتى اللامبالاة نفسها.

لا يمكن أن نعيش دون دوافع. ليس لدى أية دوافع، وأعيش.

المولد والصفة مترادفان. لنظر اليوم، لننظر للتقود. (*)

● مقطعات من «دموع وقيديسون»

ليست المعرفة من تقدينا إلى القديسين وإنما نقطة الدموع التي تنام في أعماقنا. حينذاك فقط، عبر الدموع، نتوصل إلى المعرفة ونفهم كيف أصبح قديساً بعد أن كنت إنساناً.

«لا أستطيع التفرقة بين الدموع والموسيقى، (نيتشه). من لا يكتب ذلك لم يش في أعماق الموسيقى. كل موسيقى حقيقية متحررة من الهكاه، المولود من الدم على لجة.

الأحزان تقذف على الروح ظل الدير. نفهم حينذاك القديسين.. لديهم الرغبة في إسطحابنا حتى آخر الكتابة، ولا يستطيعون. وحينئذ يتركونا في نصف الطريق، مكان المرارة والندم.

هناك من رسموا موتهم. لهم الموت كان عمل الشكل. لكن الموت مادة ورعب، لا نستطيع للموت دون أن نتفاده.

في كل مرة، أفكر في الخوف الرهيب من الموت لدى تولستوى، أبداً في فهم الشعور المسبق للموت لدى الأنبياء.

نهاية العذاب عذاب أكبر.

يا سيدي، لست سوى خطأ القلب، مثلما كان العالم خطأ الروح.

الموت المؤكد، الظاهري، لدى ريلكه، لم يكن لديه أي معنى. لدى نوتفاليس، لم يكن لديه معنى هو الآخر. لكن بعد كل شيء، ألا يوجد شاعر لم يمت سوى مرة واحدة.

لست مرتبطاً بالظواهر وقمنا فهمت أن المطلق لا يوجد سوى في الرفض.

أعطى العصر الوسيط، وقد استهلك محتوى الأدبية، حق حب الأشياء العابرة.

الاعتقاد في الفلسفة علامة الصحة الطبية، وما هو سوى التفكير.

طوال ليانينا البيضاء، ونحن نرتقي مجرى الزمن، نبعث ذعراً وأفراحاً موروثة، أحداً ما قبل تاريخنا، ما قبل ذكرياتنا. الأرق يعود ثانية إلى الأصول ويصعدنا في فجر الذوات.

يصطادنا خارج الزمن ويجبرنا على الاستماع إلى ذكرياتنا الأخيرة، والتي هي الأولى في آن . في هذا الدربان الموسيقى، نستهلك ماضينا، نسترقى ماضينا. ألا نملك إذن الإحساس بأننا موتى ونحن نحمل الزمن في داخلنا؟

■

وددت أن أعيش حيوات أخرى. دونها، لماذا هناك قدر من الرعب؟ الوجود السابق للدلالة الوحيدة للذعر. الشرقيون فقط فهموا شيئا عن الروح. سبقونا وأعاشونا لماذا، نحن المحدثون، صدقنا تغريدا ؟ كفرننا في حياة واحدة السيروية اللانهائية.

■

الفضيلة الوحيدة للفلاسفة تكمن في تملكه، من وقت لآخر، خجل ذوات الناس. أفلاطون وثيقة استثناء: خجلهما لم يتوقف. الأول حاول اقتلاعنا من العالم، الثاني حاول إخراجنا من ذواتنا نفسها. من الممكن أن يظهر الاثنان للقديسين. حينئذ، شرف الفلسفة سليم.

■

هناك ذرات لا يمكن أن نميل إليها دون أن نفقد براعتها.

■

الدموع برهان الحقيقة في عالم الإحساسات، للدموع وليس البكاء. توجد حالة للدموع التي تعبر عن ذاتها بواسطة الانهيار الداخلي وكذا يوجد مطمئن على مكن الدموع، وهم لم يكرأ مرة بالفعل.

■

أسمع الصمت ولا أستطيع خلق صوته: لقد انتهى كل شيء. كلامه ذاته تصدر بداية العالم، إذ إن الصمت ساد...

■

«العذاب السبب الوحيد للرعي» (دوستوفسكي). الناس ينقسمون إلى فئتين: من فهموه، والباقيين.

■

أيا كانت درجة ثقافتكم، إذا لم تفكروا جدياً في الموت، لستم سوى مثال فقير. عالم كبير. لست إلا سواك. دون الجاهل الذي تلاحقه الأسئلة الأخيرة. عامة، العلم يرهق الفكر، وقد رد إليه وعيه الميتافيزيقي.

■

لا أقرأ للمتشاكمين، لا أحب الحياة. بعد قراءة شوبنهاور، استجبت كخطيب - شوبنهاور لديه الحق في الادعاء بكون الحياة ليست سوى اللحم نفسه. لكنه ارتكب لا معقولة عظيمة حينها، بدلا من تشجيع الترهات، كشف النقاب عن أنه يوجد شيء ما خارجها. من يستطيع تحمل الحياة، إذا كانت حقيقية؟ الحلم، خليط من البهجة والرعب، وقفنا تحت تأثيره. العالم ليس سوى علة. نحتاج إلى التفكير فيه بعض الشيء. ! اخترنا كمادة انعكاسية. أيضا، الفكر لا تنقصه فرصة للتدمير.

■

ليس لدى أي شيء كي أقسمه مع الآخرين، فقط كي أقسمه لبعض الوقت أيضا مع المجرّد.

■

إذا بحثت عن كلمة تغريحي وتمزني في آن واحد، لا أجد سوى كلمة واحدة: النسيان.

لا أستطيع استدعاء أي شيء، رؤية دون تذكر، النوم بعينين مفتوحتين على اللا مفهوم! ■

Cioran, Des Larmes Et des Saintes, Ed. De L'Herne, Paris, Deuxieme Edition, 1986.

جوانتر جراس

ترجمة: محسن الدمرداش

وكارل هارتونج. كما عاش فترة طويلة في باريس وإيطاليا، ثم في برلين من عام ١٩٦٠ حتى عاد للريف في إحدى جمهوريات ألمانيا الاتحادية وهي شليزفج - هولشتين التي عاصمتها كيل. هنا بدأ جراس كمثالث ونحات وشاعر وقصاص، ثم تركز إنتاجه مع مطلع عام ١٩٥٨ في النثر القصصى دون أن يترك اهتماماته الفنية الأخرى جانباً. بيد أنه اشترك في المعارك الانتخابية بمجلس النواب الألماني مؤيداً للديمقراطيين الاشتراكيين دون أن يكون عضواً في الحزب الديمقراطي الاشتراكي الألماني (SPD)، مما جعله يمثل ذلك الاتجاه الجديد للترابط الصريح بين الأدباء والحياة السياسية لمجتمعهم. أما أعمال جراس الأدبية الثلاثة، التي عرفت فيما بعد، بثلاثية جدانسك، وحقق بها شهرته العالمية، فهي تعتمد على خلفية موضوعية وهي

ف ولد الأديب الألماني المعاصر جوانتر جراس في مدينة جدانسك من أم هولندية وأب ألماني، وظل بها حتى صار شاباً مما جعل له تأثيراً على إنتاجه الأدبي فيما بعد. كما عاش الحرب العالمية الثانية بوصفه واحداً من شباب الجيش الهتلري ثم مساعداً في المدفعية المضادة للطائرات وأخيراً جندياً يحمل السلاح إلى أن أصيب في مدينة كوتبوس ببولندا وبقي تحت الأسر الأمريكي حتى عام ١٩٤٦. حيث بدأ عمله في الريف وسرعان ما أصبح مثالا في أحد المصانع بمدينة دوسلدورف. أما دراسته فقد كانت من عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٥٢ في أكاديمية دوسلدورف للفنون حيث تعلمت على يد المهندسين والرسمين ماجس وبانكوك، ثم في المعهد العالي للفنون التشكيلية في برلين على يد المثلثين شريب

مدينة جدانسك، كما تدل طريقة القص بها على اقتداء جراس بما سلف من روايات الخرافات الأوروبية العديدة التي تبناها أيضاً كل من جين بول ودوبلين. وإذا انتقلنا لرواية «الطبله الصفيح» التي حقق بها جراس نجاحاً أدبياً غير معتاد، نجدها تتكى - من زاوية الأنا على لسان قزم محتجز بمستشفى الأمراض العقلية - تاريخ ألمانيا من ١٩٣٣ حتى ١٩٤٥. وتتلمس هذه الشخصية تصليين أولهما طفل قد وقف نموه عند بلوغه الثالثة من عمره، وثانيهما عفرية بدأ دقاته على الطبله الصفيح إعلاناً لتلك اجتماعي لهذه الفترة وعوايقها. كما روى جراس في قصته «القطعة والفار» بصيغة الأنا جريمة قتل ترجع لتأثيرات نازية. أما في روايته «سنوات الكلاب» فقد عاد من جديد لعرض

صورة المياسة في النصف الأول من القرن الحالى في ألمانيا.

ثم ظهرت بعد ذلك روايتى جراس اللتان تعبران عن موقفه من المجتمع والسياسة الألمانية المعاصرة؛ أولهما رواية «التخدير الموضعى» التي وقعت أحداثها في برلين عام ١٩٦٧ وتعرض مشاكل الشباب، وثانيهما رواية «من يوميات الفوقعة» التي تمكس ما اكتسبه جراس من خبرات في عملية الانتخابات عام ١٩٦٩. وأخيراً لا يفوتنا ونحن نقدم لأحد أعمال جراس القصصية القصيرة أن نشير إلى ما حققه حتى الآن من إنتاج أدبي جديد في الرواية والشعر وبعض الأجناس الأدبية الأخرى، وكذلك المقالات السياسية التي توضح رأيه فيما يعايشه من أحداث.

المسير

إريش براقوبسكى، وأنا أضعه نصب عيني. كل منا يحمل سلاحه وكلانا قرر ضرب الآخر بالنار. أسامنا مسدسان محشوران بالذخيرة بعد أن أجرينا عليهما تجارب طويلة ونظفناهما بعناية شديدة تيسر إطلاق النار منهما. بالطبع لم يكن من المحتمل أبداً أن تحصنننى فكرة الشك فى قدرة سلاح إريش، كما كنت على يقين من أن إريش لم يشك ولو للحظة فى جدية سلاحى. فقد قمنا منذ نصف ساعة بإعادة فك المسدسين وتنظيفهما وتركيبهما وحشوما بالذخيرة استعداداً لضرب النار. إننا لسنا غارقين فى الأحلام، فالمكان المحدد لميلينا الأكيدة هو بيت إريش، الذى يتكون من طابق واحد، وبينه وبين أقرب محطة قطار مسافة تتطلب ساعة سيراً على الأقدام، أى أنه منزلي، مما جعلنا نمتدئ أن الأذن غير المرغوب فيها. بكل ما يحمل ذلك من مضى - سوف تكون بعيدة عن الطلقات النارية. ثم أخلينا حجرة الجلس وأزلنا ما على حوائطها من صور تعرض معظمها عمليات

الصيد. وذلك حتى لا تصب الطلقات الكراسى أو الكومدينو أو تلك الصور ذات البراويص الضخمة. كما أخذنا الحذر حتى لا تصيب المرأة أو قطع الخزف الصينى.

هكذا لم نترك شيئا أمام الطلقات الدارية سوى أنفسنا. كلانا أعسر، وأصبنا أعضاء فى الجمعية التى أسسها، كما تعلمون، عصر هذه المدينة، شأنهم فى ذلك شأن أصحاب أى عاهة. كنا نتقابل بانتظام ونحاول أن نأكل مع طبيعنا السنية للأسف، بيد أن أحد المدرسين الأمعاء ذوى اللية للصحة قام بالتدريس لنا، لكنه ذهب ذات مرة ولم يعد إلينا وذلك لأن السادة رؤساء الإدارة قد انتقدوا طريقة تدريسه وانتهوا إلى أن أعضاء الجمعية يجب أن يملأوا أنفسهم بأنفسهم. هكذا تراقبنا وسعينا للقيام بالعباب جماعية؛ وهى عبارة عن تجارب للمهارات، مثل إخمال الخيط فى الإبرة وصب الماء وفتح وإغلاق الأزرار باليد اليمنى. وهكذا صار شعارنا: إن نهذا حتى يصبح اليمين كاليسار.

كم هو جميل وقوى هذا الشعر، بيد أنه مجرد سخف مهتل لن يتحقق أبداً. وكثيراً ما طالب المتطرفون فى جمعيتنا بتطبخ هذا الشعر وإبداله بأخر يقول: نحن نريد أن نجبر بيدنا اليسرى والأى نخل من طبيعنا.

حتى هذا الشعر لا يصح، بيد أن لهجة السبزية جعلتنا نختار كلماته كترفع راسخ للشاعر. أما أنا وإريش، ونحن نعد من أتباع الأفرع المتطرفة، نعلم جيداً أن خلجانا له جذور عميقة. فالعائلة والمدرسة، وكذلك الخدمة العسكرية فيما بعد، لم يساهموا فى الإعداد لإتخاذ موقف يعين على احتمال هذا الخروج. - الذى لا يذكر من المؤلف، إذا ما قارناه بحالات أخرى شاذة ومنتهرة.

لقد بدأ الأمر بصافح الطفل. فأقارب وأسندناه وزملاء الأم والأب لا يمكن تجاهلهم، وكذلك كل من فى أفاق الطفولة دخل الصورة العائلية القائمة والمرعبة، حيث يجب مصافحتهم جميعاً فيقاربون؛ لا، ليس بهذا اليد الخطأ يا حبيبى! هات

• يدك الصحيحة الصغيرة الجميلة النشيطة!
هات اليمين!

سبى ستة عشر عاما، حيث كانت فتاة لأول مرة بين يدي. فإذا بها تخرج يدي من بلوزتها وتقول وقد خاب ظنها: أنت أعسر، وأفساه! «إن مثل هذه الذكريات مازالت باقية. وعندما أردنا تسجيل هذا القول في الكتاب، الذي دوناه أنا وإريش معاً، كان مجرد الإشارة لواحده من محاولات التمسك بمخالفة لا يمكن الوصول إليها.

الآن ضم إريش شقيقه وصديق عتيبه، وأنا حاكيتة. فها هي عضلات متحركة في الوجنات وجبين مشدود، وأنف قد ضاقت أطرافه. ويقلد إريش ممثلاً معروفاً بملامحه السلبية بالمغامرات في مشاهد كثيرة. ربما لي أنا كذلك تشابه كبير مع واحد من أبطال الشاشة الغامضين؟ كلانا يجب أن يبدو عيوساً، ويصعد الأليكتيه أحد بعليه. فربما لا يتقبل المشاهد. غير المزعج فيه. أن شابين ذوى طبيعة رومانسية يريدان المبارزة؟ يتصارعان على فتاة أو كل منهما أمان الآخر. إنه شجار متواصل ومبارزة وإراقة للدماء في كل الأحوال. هكذا يظهر الأعداء، انظروا فقط لهذه الشفاه المتلاصقة التي لا تلبس لها، وهذا الأنف البعيد عن الأطراف. إنهم يمتصون الكرامية، هؤلاء المتعطشون للقتل.

ما زلنا أصدقاء على الرغم من الاختلاف الشديد بين وظائفنا، حيث أصبح إريش رئيساً لأحد الأقسام في متجر كبير، وأنا أختار العمل المريح وأصبحت ميكانيكا للمصانع الدقيقة. حتى الآن يمكننا حصر ما بيننا من اهتمامات مشتركة كثيرة، وما زالت ضرورية لاستمرار صداقتنا. فقد سيقى إريش في الانتماء لهذه الجمعية؟ وأتذكر جيداً يوم دخلت متأثراً وخجولاً تلك القوة الخاصة بجمعية الزاهدين، فقابلني إريش وأرشد ذلك العائر إلى شمساعة

الملايس، ثم تأملني بذكاء وبدون فضول، ثم قال ببررات صوته المألوفة: «أنت تريد بالتأكيد الانضمام إلينا، فلا تخجل مطلقاً؛ إننا هنا لننصف أنفسنا بأنفسنا».

قلت آنفاً «الزاهدون»، وهذا هو الاسم الذي أطلقناه على أنفسنا رسمياً، ويبدو لي أن ذلك إخفاق. فهذا الاسم لا يعبر تعبيراً كافياً عن الرابط القوي بيننا، الذي يزيد من قوتنا. كان من الأفضل، بكل تأكيد، أن نحمل الاسم المختصر «اليساريون»، أو الاسم الرزان «الأخوة اليساريون». التنازل هو: لماذا يجب علينا الإجماع عن حمل هذا الاسم؟ والإجابة أنه ليس هناك أقل من هذا صوباً وأكثر من هذا إهانة أن نكون محلاً للمقارنة بهؤلاء المرئي لهم الذين حرمتهم الطبيعة من أعم إمكانات تميز الإنسان وهي إشباع الحب. فنعن، على العكس من ذلك تماماً، عبارة عن مجموعة تتجح حياءً وتخفق حياءً، ولا يجوز لي أن أقول إن نساءنا يمتدرفن بما لدى السيدة اليمى من جمال وجاذبية وسلوك لطيف. وإذا ما تمت المقارنة بعناية تظهر الصورة المعنادة التي جعلت أحد القسميين يدعو جماعته من فوق منبر الرهط إلى التخلص قاتلاً: «كونوا وكنتم جميعاً عسراً».

هذا هو الاسم الإجباري للجمعية حتى إن أول رئيس لجمعيتنا، وهو موظف وموجه كبير ولكنه للأسف يفكر بطريقة بطريركية في إدارة المدينة ومكتب السجل العقاري، كان يجب عليه من حين لآخر تنظيم عملية إنفاذ الشعور بالإنعزال لدينا باعتبارنا عسراً، حتى لا نفكر أو نشعر أو حتى نتصرف من جانب واحد.

بالتأكيد كانت هناك أفكار سياسية عندما قمنا باقتراحات الأفضل وأطلقنا على أنفسنا هذا الاسم الذي لم يكن من الجائز مطلقاً أن نحمله. وبعد ما اتجه أعضاء البرلمان من الوسط إلى اليمين أو إلى اليسار وأسوأ مقاعدهم وظهر أن

نظام المناصب يخذل الوضع السياسي لبلادنا، أصبح من العادة أن يرود كلمة «يسار» في مقال أو في خطبة أكثر من مرة هو تأسيس لطرف خطير. وعندما تأسست رابطة في مدينتنا بلا أهداف سياسية واستهدفت تبادلًا للمساعدة وإقامة حفلات السمرفق، كانت، إذن، تخصنا. إننى انطلقت الآن، وبإيجاز، من أجل كسر شوكة الريب في الضلال الشهوانى ووجدت خطيبتى بين فتحات مجموعة الضباب التي أنتمى إليها. وفور حصولنا على سكن أردنا الزواج، وفي يوم من الأيام عندما زالت السحب القائمة، أخذ بلنى أول لقاء مع الجنس الأثري، وأدين لمونيكاً بهذا الجميل.

لم يكن من الواجب على حبنا حل المشاكل المعروفة للكل والتي عرضها العديد من الكتب فقط بل لم أيضاً الارتفاع والسمو بمعانانا البودية حتى يمكن أن تصوير نعمة كلاتنا. حاولنا بعض من الارتباك أن نتعامل سويًا باليد اليمى، وكان جدير بالملاحظة أنه على الرغم من أن الجانب الأصم فينا عديم الحس، فقد تلامسنا بمهارة، أى كما خلقنا رينا. ولا أفشى كشيها من أسرارى إذا أشرت هنا إلى أن يد مونيكاً الحبيبة هي التي أعطتني القوة دائماً حتى أثار وفانى بالبعد. وكان على، بعد زيارتنا الأولى للسينما سويًا، أن تؤكد لها أنى سوف أراعى أنوثتها حتى يمكننى نقل الدبل إلى اليد اليمى، لكني للأسف كنت مقلداً به لخدمة. بيد أن مكان هذه العلامة الذهبية للزواج أصبح في هذه الآونة هو اليد اليسرى في البلاد الكاثوليكية الجنوبية، ثم انتشر فيما بعد في كل مكان؛ تفوقت العاطفة على العقل الجاف. ربما كان التعرد على نوعية الجنس اللطيف وإثبات أن البرهنة على الأنوثة ذات صورة واحدة، هو هدف شابات جمعيتنا اللاتي قمن في ليلة عمل نشيطة بنطريز الشعر التالي على رايتنا الخضراء: القلب يديض في اليسار.

عادة ما تحدثت أنا ومونيكا عن تلك اللحظة التي سنقل فيها الأدلة من اليد اليسرى لليد اليمنى ووصلنا دائماً للنفس النتيجة وهي أننا لن نستطيع أمام هؤلاء الجبهة قوى الدوايا السليبة، الحصول على الاعتراف بأننا مخطوئان على الرغم من أننا بالفعل منذ فترة طويلة قربان اقضما سوياً كل صغيرة وكبيرة. لكن موضوع هذه الأدلة غالباً ما يسيل دموع مونيكا. فما أسعدتنا فكرة حفل زواجنا إلا ووقع الضوء الحزين الخافت على ما سعادته عدد استلام الهدايا وعلى موائل المصايفة وفي غيرها من مواقف.

الآن ظهر إريش بوجهه الطيب المعتاد وأنا كذلك كنت في هدوء بعد أن أحسست لفترة طويلة وتأتى في معركة جعلت الأصداغ ترتجف في وجهي، لكن ها نحن الآن لا نتكلم عنصلات وجوهنا مطلقاً، بل نتقابل نظراتنا بهدوء، مما يزيد شجاعتنا ونصوب. كل منا يستهدف يد الآخر. أنا متأكد تماماً أنني لن أخطئ، وأنتى أستطيع الاعتماد كذلك بثقة تامة على إريش. لقد تدرينا وقتاً طويلاً، ولنتهزنا تقريبا كل دقيقة متاحة لنا في وادي الحجارة بالضاحية، وذلك حتى لا نرجع اليوم عن كثير مما قررناه.

سوف تصرخون، وهذا يتعلق بالساذجة، لا، بل هذا نشره لثأنا. صدقنى! لقد أخطأنا بكل هذه الأفكار، لكن لا شيء، فقد تعلمنا المسؤولية، وهذه

ليست المرة الأولى لنا في تلك الحجرة الخالية من الأثاث. فقد تقابلنا فيها أربع مرات مسلحين، ووقعت منا المسمدسات خوفاً من تنفيذ مشروعا هذا. أما اليوم فأمامنا وضوح تام لأول مرة، حيث أعطتنا حوادث الفترة الأخيرة، سواء الفردى منها أو للجماعى، الحق فى أن نقوم مضطرين بالتنفيذ. أمسكنا أخيراً بالسلاح بعد شك طويل فى تلك الجمعية التي لم نستطع للأسف أن نفعل معها شيئا.

إن ضميرنا يطلب أن نتخلص من اللدعية لأعضاء هذه الجمعية، حيث أصبحت حزبية، وأبنت طوائف الحكماء المتحمسين، وحتى المتعصبين، بعضهم لليمين وبعضهم لليسار. إننى لا أصدق أبداً هذا الهتاف بالشعارات السياسية بين الموالد، وتلك العناية، وذلك التسخيس الفطليح لليسار لدرجة جعلت إحدى جلسات الإدارة وكأنها حفل ماجن، حيث التصريح بالتلذذ بنشورات تلك الطرقات الشديدة على المناضد. وإذا لم ترتفع الأصوات ظهرت المواجهة مع الرذائل التي لا يمكن إنكارها. لقد وجد الشنوذ، الذى أجده غير معقول، أنصاراً بين المجلس الواحد منا. وأسوأ ما أقول هو أن ما سبق أنبته علاقتى بمونيكا، التي غالباً ما رافقت صديقتها؛ تلك المخلوقة المتقلبة والمضطربة، وصارت كثيراً ما تتخاذل معي وضعفت شجاعتها في موضوع الأدلة بدرجة جعلتني أعتقد أنه لم تعد

بيننا الثقة نفسها، وربما تكون مونيكا نفسها سبب زيادة ندرة وجودها بين يدى.

الآن نحاول أنا وإريش أن نلتصق أنفاسنا بمقدار واحد، أنفاسنا التي كلما توأمت زاد تأكيدنا من أن ما نفعله ويده شعورنا الطيب. ألا تؤمنون بكلمة الإنجيل التي تدعو إلى كف الأذى! بل والأكثر من ذلك تلك الرغبة العارمة والواضحة دائماً في معرفة: هل هذا القدر لا يمكن التحكم فيه؟ أم أننا يمكن أن نتصدى له وأن نوجه حياتنا إلى الطريق السليم؟ فلا ممنوعات صبيانية بعد ذلك، ولا جماعات خاصة ولا مثيلاتها من حيل. نحن نريد أن نبداً من جديد لإحياء اليمين باختيارنا الحر وبطريقة طبيعية تماماً؟ وهكذا تأتينا اليد المحظوظة.

توأمعت أنفاسنا وأطلقنا النار معاً ولم يعط كل منا أية إشارة. لقد أصاب إريش وأنا كذلك لم أخيب أمه. حقق كلانا، كما كان معيلاً، الهدف، وهو ألا تبقي المسمدسات فى الأيدي وتمسك على الأرض وتصبح كل الطلقات الباقية فيها زائدة. هكذا مضحكاً وبدناً، بلا مهارة، تجربتنا الجديدة لتوجيه اليد اليمنى للقمام وحدها بالدفاع عن النفس. ■

الهوامش:

(٥) Günter Grass Die Linkshänder.Aus: Neue Deutsche Hefte J9.5.1958/59(Hef.1.) S.38-42(=Estdruck).



بورترية.. محمد المنسى قنديل

أحمد الحوتى

وأنا مازلتُ أختلفُ المدارات
أفتشُ عن بيتٍ قديمٍ
وعن غرفةٍ شاردهِ !
أتملّى وجهَ تلكِ السّيدةِ
والحنينِ المخفى فى عتمةِ الليلِ
وزخرفةِ الأروانى
لا أرى إلّاكَ .. وحدكَ
فى الفضاءِ
واقفاً ..
مثلَ حصانٍ عجربى،
فيتموه الشكلُ منى
يتعرّى
مثلَ عصفورٍ .. شقى،
هل ترانى أفُف الآن .. وحيداً

فى غرفةٍ شاردهِ
فى آخرِ الحى .. رأيكَ
تقتنصُ المدى
وتدبُّ على أسفلتِ الشارعِ
كجوادٍ عجربى .
كنتَ ترددُ أغنيةً للمشرحةِ
الخاليةِ
وأنوالِ الغزلِ
تغنى ..
للأمانى المستحيله !
مرةً أخرى .. رأيكَ
مثلَ بدوىٍ
فتاه الشكلُ منى
وتعرّى
مغزلى ..

ومن الذى سوف يراهن بخيولٍ

مجهده!

يتملى وجه تلك السيدة ..

وهى تعبر قلطرة الحى

تفتش ..

عن بيت قديم

كى ترى بنتك .. تحبو

فوق السرير

أو تبدل وردتها

فى زحمة الغرفة

الشارده! ■

والمرايا .. تنهاوى ..

أم ترى أنك تعناد المرايا!

كنت قد فتشت أوراقى

تعرفت على بعض البقايا

حين قابلت تشيكوف

وولى

هاريا!

وعلى إيقاع خطوته .. يغنى «جار النبى»

وهو يخرق المدى .. طريا

ترى؟ من علم الوردة موسمها

وأيقظ ألواح الزجاج الباردة!

بينالي فينيسيا الدولي للفنون الدورة السابعة والأربعون

رمزي مصطفى

لوحة للفنان الإيطالي: إميليو بونفا

ق هذا العام للمرة السابعة والأربعين
يقام معرض شامل جامع دولي
للفنون التشكيلية كل عامين بمدينة فينيسيا
الإيطالية (البنديقية) المطلة على بحر
الأدرياتيك والمصانة على مياهها، حيث
طرقاتها وشوارعها وحاراتها وأزقتها تبهر
فيها قواربها الجندولية ليلًا ونهارًا. ومدينة
فينيسيا ساحرة وخلابة فهي تعمل معمارًا
شرقيًا للطابع بالإضافة إلى عناصر الطراز
القوطبي الأوروبي. ولذلك فهي ذات سحر
وجمال، وبها رقة للشرق وكهولتيبة الغرب
ورشاقة عقوده وتيجان عمداته. ولعل أجمل
ما يميز هذه المدينة الخلابة هذا الأسد الذهبي
الذي يقف عاليًا فوق تاج عمود أقيم بالساحة
الكبرى لكاتدرائية سان ماركو أمام قصر
الدوق مطلق برأسه على بحر الأدرياتيك
حاميًا لهذه المدينة من كل غاز أو قرصان.
وصار هذا الأسد المذهب نموذجًا للجائزة
الكبرى التي تمنح في بينالي فينيسيا كل
دورة من دوراته.

وقد كان حظ مصر عظيمًا في دورته
السادسة والأربعين حيث نالت هذه الجائزة



بيئيا شيسيا

الأخذ بقوانين البيئة ونظمها والانماج للفكرى والروحي بعناصرها ما يحقق نوعاً من السلام والتصال بين النفس والروح والبيئة، ويجعل من المستقبل والحاضر ولغد استمرارية للإنسان على سطح هذا الكون بالصورة المرجوة والمطلوبة.

وترى بعض الدول المتقدمة فيما تقدمه من أعمال بأجنحتها على أن الإنسان بما فيه من حياة ورغبة في التعمير والبقاء أن الغريزة الجنسية عامل أساسي في تحريك قوامه وفكره وجوده. بل إنها تلجأ بقدره الإنسان على استنباط أشكال ونماذج ونظم وقواعد وقوانين تساعده على الفعلة والنماء والتجاري والمشاركة مثل بقية الأحياء الأخرى على سطح الأرض بمحنة الجنس واعتباره مصدر الاستمرار والبقاء، وأنه ضرورية من ضرورات الحياة إن لم يكن هو السائل الأول والضروري لمشاعره وفكره وسلوكه ولذاته متأسياً في ذلك كل القيم الأخلاقية والعقلانية والدينية في معالجة هذه الرؤيا، وغير مهالٍ بالحياه والشاعر العاطفية الإنسانية التي تدورى عندما يكون الحدث ذاتياً مرتبطاً بالإنسان كحدث محقق وجوده كإنسان. فالجهر بالعلم والبيئة في العلاقات نوع معادل لحيوانية الأحياء غير المدركة والمالقة. يعنى بذلك تحرم الإنسان من كونه مخلوقاً مميزاً بعقله ومشاعره وسلوكه عن بقية المخلوقات الأخرى. وهكذا تكون إبداعات هذه الرؤيا فاجرة فاضحة مثيرة مما يرفضه البعض ومما يجد فيه البعض حيوانية الإنسان ومصادقية الرؤيا وهم غالبية معاضد اليوم.

ولعل أعمال الفنان الأمريكي ميريام روبينس Miriam Roberts المولود عام ١٩٢٥ والذي عمل بباريس والقاهرة ويعيش الآن في أريزونا بالولايات المتحدة لغير دليل على هذه الرؤيا الإبداعية، فأعماله تفيض بالمرح والحياء والجنس وكل مقومات العلاقات المثيرة والمثلية بألوان براقة خلاصة ومثيرة وبهيجة.

وترى بعض دول العالم غير المتقدمة وانهاضت إلى تصوير السلف الأول للإنسان

إنها رحلة مربية في الزمان دون ارتباط بالحدود مع الإنسان حيث يكن ماضيه هو مستقبله ومستقبله هو ماضيه والسامى والمستقبل بولقيان في حاضره.

ولملاحظ أن الدول الشمالية الإسكندنافية قد جعلت من البيئة محور الحراك الفنى واعتبرت أن كل ما في الوجود البيئي ومثل الإنسان على تحطيمه وتغييره، مما يؤدى إلى ثورة البيئة ذاتها خوفاً على وجودها ومستقبلها بمعنى أنها تدرك أن الإنسان بكل متجاته يساعد على خلقة نظمها وبذلك يساعد على هياج عناصرها وثوراتها عليه باعتبارها مخرباً وهائلاً لها وأنها ساحتها الحق في مقارنته حفاظاً على نوعيتها ونظمها، ومن هنا يبدأ الصراع حيث تعمل البيئة بعناصرها ووجدانها ونظمها على إيقاف إن لم يكن الإطاحة بهذا المخلوق البيئي الذى يبذل من وجوده الجهد في تغييرها وهدم أوصالها وقطع شراييدها ومحاولة تشكيكها بصورة يصورها له عقله دون إدراك لإيقاعها متأسياً وجرحها وأحاسيسها ونفستها وكينائها.

وهذا المحور من الرؤيا الفكرية يجعل الفن مرتبطاً بالبيئة متعاشياً معها داعياً إلى الوصول إلى جمالها الحقيقي في الصورة التي أبدعها خالقها وإلى الانماج مع إيقاعها والأخذ بولاموسها لتكون نغمة الوجود في اليوم ولغد نغمة الحب والتعاطف والتصوف في قدرة مبدعها الأصلي والأروحد.

ولعل الفنانة أجنس سارتن Agnes Martin من مواليد ١٩١٢ بكندا والأمريكية الجنسية منذ ١٩٥٠ والحاصلة على جائزة (ألدن الذهبية) لهذه الدورة لغير دليل على

لبيدالي باعتبار جناحها أفضل الأجنحة للدول المشتركة بالبيدالي. وقد نالت فرنسا الجائزة نفسها هذا العام للدورة السابعة والأربعين باعتبار أن جناحها أفضل أجنحة الدول المشتركة هذا العام، والمعرض بصفة عامة يقام في منطقة الحدايق بإحدى الجزر الكبرى لمدينة فينيسيا ومقام عليها جناح أساسى للحكومة الإيطالية ومجموعة من النماذج (أجنحة) للفرقة أقامتها الدول المختلفة والمتعددة والمشاركة في البيدالي منذ إنشائه في القرن التاسع عشر حتى اليوم. وتبلغ الدول المشتركة في هذه الدورة ثلاثاً وثلاثين دولة بهذا المكان وخمسة وعشرين دولة في اثني عشر موقعاً بمدينة فينيسيا.

هذا ويقام ستة عشر معرضاً خاصاً للفنون التشكيلية بجانب البيدالي تنشيئاً للفن والمصباح. وبذلك فالمدينة تمتع بالأنماج السياحية الرابطة والمعة للفنون وتعتبر هذه الفترة بالنسبة لتجار الفن وأصحاب قاعات العرض الخاصة أكبر سوق تجارى للفن في أوروبا، بجانب مدن كيرن وباريس ولندن.

ويمثل مصر في هذه الدورة الفنان الملاك السكندري على أحمد الفول الأستاذ المتفرغ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وأعماله المعروضة ضيقة ونات مسحة فريدة وطعم ومذاق خاص تدعو للتأمل والمصادقة.

ويبدلي فينيسيا الدولى للفنون التشكيلية في دورته السابعة والأربعين هذا العام كان موضوعه: «المستقبل... الحاضر... الماضى»، وهو موضوع يثير قضية الصلابة في الفن والمصارفة بالحياة والعلم والمستقبل، ويثير أيضاً قضية للهوية العالمية وقضية الانتماء أو اللا انتماء، والوجود أو اللاروجود، والبيئة والإنسان منذ الأس إلى لغد ماراً باليوم.

وقد جمعت المعارضات بالبيدالي تصاريحاً في الروى وتضارياً في الفكر مما جعل من البيدالي مجالاً خصباً للبحث والدراسة في معرفة أحوال الفئق اليوم وما هم عليه من حال وفكر وارتباط وهوية وإبداع.



نرجة للفنان المصري : أحمد النويل

بينالي ثينيسيا

والانتقال إلى إنجازاته المعاصرة ثم إلى أحلامه في الحياة والبقاء، ويعتبر هذا الفن المعاصر إثارة للفكر، ذلك لأنه دون ارتباط بالوجود كله واعتبار الإنسان جزءاً أيضاً من هذا الوجود وأن الإنسان مركب من تتفاعل مشاعره وإدراكاته ورغباته - حتى بدنه - مع ذاته ومع غيره ممن يشابهونه ومع كل جزء من الوجود فضلاً عن لكل الكلى للحياة.

ولذلك قد قدمت لجنة كثيرة أعمالاً ذات قصور فكري وبنيت ثقافي، واعتصام ببقية لم تعد اليوم ذات نصيب كبير في عالم لغة فن اليوم.

لم يكن الاشتراك في موضوع البينالي المستقبل والحاضر والماضي (إيجارياً) بل قد شمل المشتركين فيه سبعين عاماً من مختلف بقاع العالم وشملت الأعمال المتقدمة ثلاثة أجيال متتالية منذ 1967 حتى 1997، وتضمن من هذه الأجيال الثلاثة أن الجيل الأول وهو جيل الستينيات حتى السبعينيات كان مرتبطاً بالنشاط الإبداعي بين أمريكا ودول أوروبا الغربية، وأن الفترة الثانية من السبعينيات حتى الثمانينيات توضح علاقة بين الرجل والمرأة، وأن الفترة الثالثة من الثمانينيات حتى التسعينيات كانت اهتماماً بالكتشافات المصناعات المتعددة، وقد ذكر جرماتش شملت قوميسير البينالي هذه الدورة أن الرباط بين هذه الأجيال الثلاثة هو الصبح للالصق الناتج عن الاستمرار، أو عدم الاستمرار وأن هذا الصبح هو الرباط والوحيد بين الماضي والحاضر والمستقبل.

إن الجوائز التي تمنح في بينالي فينيسيا الدولي متحدة، بعضها من الدولة وبعضها من بلدية مدينة فينيسيا، وبعضها من البنوك والهيئات الخاصة، وهي كالألتي ولكنها قابلة للتدليل:

(١) جائزة الأسد الذهبي :

تمنح لأحسن الفنانين المعاصرين لما قدمه في مجال الفن، وقد حصل عليها كل من (جيس مارتي) و(إميليو فودا).

اختيار هذا الموضوع بالإضافة إلى الدولة المضيفة (إيطاليا). رجال من أهل النقد والفن بالإضافة إلى ممثلين للبلاد صاحبة الأجنحة الثلاثة بأرض البينالي. وقد ساعد هذا على إضفاء حركة ونشاط المعاصرين للجوائز. وقد عملت البرازيل على إلغاء الجوائز التي كانت تمنحها في بينالي «سار باولو» الدولي للفنون والذي يعد منافساً في فكره وموضوعاته للحركة الفنية التشكيلية التي تتبعها فينيسيا. وقد أخذت أيضاً جنوب أفريقيا مبعداً عدم منح الجوائز في بيناليها الأول الذي أقيم العام الماضي بمدينة جوهانسبرج والذي اعتمدت به الدوائر الفنية التشكيلية العالمية واشتركت به أعداد من الدول تعادل بل قادت عدد الدول المشاركة في بينالي فينيسيا الدولي، وقد اشتركت مصر بأعمال أبنائها للفنانين فاروق وهبة وأحمد الفول ومدهت نصر، وقد شرفت بأن أكرم قوميسير المنح المصري في ذلك البينالي.

ومن ذلك يوضح أن موضوع الجوائز أمر ما زال تحت الجدل والمناقشة ولكن الاشتراك بالأعمال في هذه المعارض في حد ذاته جائزة كبرى لمعارض.

إن الأعمال الفنية التشكيلية المعروضة في بينالي لا يمكن فصلها عن تاريخ عرضها، ذلك لأنها نموذج حي وصادق عن للحالات الإبداعية لهذه الفترة التاريخية، والمقصود بالحالات الإبداعية - الحالة العامة من حيث اتجاهات الإنسان وفكره ومشاعله وأعماله وحياته ومشاعره وأريافه وإتقانه ليس بصفة الفردية ولكن أيضاً بصفة إنسان فطرته وزمائه. إن التغيير والتجديد والبحث والمشاركة بمعنى الانتصاف - عامل أساسي محرك لشكل وصنق وصق الإبداع في كل فترة تاريخية، وربما لأشكال تصبح أدوات معرفة وثائق وليست بإبداعات وأن مصداقيتها دليل على كونها فن له كيانه ووجوده ويمش ويبتدر في ذكره. ويتأثر بفكر من غيره أو يتغير في شكله. وبذلك فإن السفر خلال الزمن في رحلة بصرية تتحول من أشكال ألوان وخطوط وإيقاعات وحركة لمعان وقيم ومغامم

(٢) الجائزة الدولية لبينالي فينيسيا :

وتمنح لأثنين من الفنانين الأحياء والمشاركين في أي جناح بالبينالي (الأحسن جناح) وحصلت عليها فرنسا.

(٣) جائزة الأنفيس:

تمنح لثلاثة فنانين (أقل من أربعين عاماً) مشتركين في أي جناح بالبينالي. وقد حصل عليها كل من: (فوجلاس جوردون، بيبي لوتي ريت، راشيل وايت بريد).

(٤) جائزة بيت الإصدار في فينيسيا:

لفنان مشترك في المعرض مع الاحتفاظ بمساحة.

(٥) جائزة أوكاياما اليابانية :

للمنان شاب عارض لتقديم رؤيا جديدة.

(٦) جائزة مقيي التي تريستا:

وقد تعرض البينالي منذ إنشائه إلى هزات عديدة عالية؛ نظراً لعدم الرضى عن قرارات لجان التحكم بالنسبة للجوائز. وأهم هذه الهزات عندما قام الفنانين المعارضين بتعطيل أعمالهم بالقماش والورق بمجرد إعلان النتائج، اعتراضاً على قرارات لجنة التحكم الأمر الذي أدى إلى إلغاء الجوائز فكرة طويلة، ثم أعيدت من جديد منذ أربعة دورات فقط ومع هذا فما زال الممارس مستمرًا حول صفة الجوائز وقواعد وأسس التحكم بين الأعمال واستمراريتها.

ومن القواعد التي لجأت إليها هيئة البينالي منذ إعادة الجوائز - اختيار موضوع تحده وتعلن عنه للفترة القادمة، بمجرد انتهاء فترة العرض للفترة، ويشارك في



لوحة لتلنان الألمانى: جوهارد ريفر

الحدود وفحصها بين البلاد، ومع تطور
وازدهار وسائل الإعلام والمعرفة والانتقال
للسلاطين بين روع للعالم أصبح من
الصعب رسم خريطة واضحة للعالم والحدود
للقرون أى من بلاد العالم الآن. فلم يعد هناك

إن ميلاد فكرة إنشاء الدول التعددة
لأجندة ثابتة في أرض المعارض (الحدائق)
بهينالى فينيسيا، كانت من منذ القرن التاسع
عشر، وهى أن تقدم كل دولة فنونها الوطنية
بصورة مميزة وواضحة، ولكن مع انهيار

وعلاقات ومشاعر إنسانية مرتبطة لا
بالإنسان وحده ولكن بغيره وبالتواجد كله
وأفها سرديّة طويلة وهائلة لمعنى وجود هذا
الإنسان وقدراته على التفاعل والتناغم
والتعامل مع بيئته وذاته.

بينالي شينيبياء

القرن العشرين مرتبطون بدولة واحدة وفكر واحد محدد، بل أسبغوا ذوى ارتباط إنساني عالمي ومشاعر وأحاسيس ورغبات وطموحات وسياسات تكاد تكون قريبة من بعضها، مما يجعل من الصعب أن تصيح معارض الدول المشتركة ذات حدود فاصلة رقاقة بينها وبين بعضها.

ولكن تظل الإنسانية والعواطف البشرية والوجدن والعقيدة والخيال والبحث عن المجهول عوامل تظل كل هذه الإبداعات التي تتشاهد في أجنحة الدول عامة دين فرق بين دولة وأخرى، وهذه أجمل المعالم التي يقدمها بينالي فينيسيا كل عامين إلى إنسان اليوم والغد، وأن الفن وحده هو السبيل لتحديد الحدود وأنه ليس نشاطاً محلياً ولكنه نشاط يأتي من مكان.

والآن أوروبا تمثّل بأربعة مهرجانات فنية، أولها بينالي فينيسيا وثانيها «الدوكيومنتا» بألمانيا بمدينة كاسل وهو معرض تعمل منظّمته منذ أربعة أعوام على الإعداد له وهو بطبيعة خاصة مختلفة عن بينالي فينيسيا، إذ أنّ كل من يعرض به يختار من المنظم «الدوكيومنتا» وفقاً للزوايا والاتجاه العام الذي يحدّد ويقام المعرض وفقاً له.

والثالث وهو معرض التحت في الهواء المطلق بمبنى مرسدر بألمانيا ولرابع بينالي ليون بفرنسا، والغريب في هذه المعارض الأربعة واضحة ومعددة، وذلك فهي تكمل مع بعضها دائرة محارف خاصة يلقه للفن التشكيلي ونشاط الإنسان حيثما كان في التعبير عن وجوده وكيانه باللون والشكل والخط.

إن بينالي فينيسيا يحقق فكرة عالم الفن غير المحدود بأفانق مفتوحة حيث يكون النظام العالمي للاتصال وسيلة «مؤكدة»، وأنه ليس هناك فرق بين المستقبل والحاضر والماضي إلا في استخدام أدوات التعبير الفكرية، فاندول الشرقية بما في ذلك الصين واليابان وغيرها تتحدث عن ذكريات الماضي ويخونون نحو المستقبل بريح وفكر فلسفي قديمين عن الحياة، وأمريكا والدول

«الدقة موجودة في العقل، أو حوارات داخلية، أعمال تميزت بالتناغم والتعاطف بين عناصرها محققة التراسب الأتقى لعبيرات الإنسان ولتدماجه مع الوجود الكلي للوجود.

ولتغان إميليو فيدوفا Emilio Vedova والحاصل على الأسد الذهبي، من مواليد إيطاليا عام ١٩١٩، علم نفسه الفن دون الالتحاق بأية مدرسة فنية. واخترت أعماله عام ١٩٦٤ للعرض بمعرض «الدوكيومنتا» بمدينة كاسل الألمانية. وأشهره وصار من الفنانين المرموقين وصار يدرس الفن بمعهد وأكاديميات الفنون بأمريكا والمكسيك وسويسرا باكاديمية سائيزبورج، وهو من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٦ كان يعمل أستاذاً للفن وقد قام برسم عدد من المناظر وأعد ملابس كثير من المسرحيات.

وتتميز أعماله بتجريدية حركية عنيفة، فهو يميل إلى الألوان القائمة لتصبح التراجيديا والصراع الحملي البطولي القدرى صفة من صفات إبداعاته.

وأعماله غير ذات الحلول الرسومية أو ذروة تنهي الصراع، بل هو صراع مستمر دين نهاية. فكل عناصر وحدته من خطوط ومصاصات ووجحات بارزة أو مضافات أو مجسدة لتعبر عن مسطحات ذات طغوان صارخ وحاد في حركتها مغيرة وشديدة للتأثير على مشاهديه، من حيث الاندماج واللبث عن أسباب الصراع ومحاولة التعرف عليها أو التدخل مع السجوات الانحصارة طرخاً لما لديهم من مشاكل ومضاعفات خاصة، أو اللبس والانزواء خرقاً مما فيها من عنف التدخل وشدة الحركة وقوة الضربات الزونية لغزوات الفنان أو التوسيدات الشكلية لبعض العناصر والوحدات، وربما يكون ذلك خرقاً من الاندماج فتتضح مشكلته الخاصة والذاتية.

إن أعمال إميليو فيدوفا ليست عفوية صادرة عن الصدفة بل هي أعمال قصدية الرويا والتفويذ وهي وفق فكر ورويا محددة ومصارح صراع لمناصرة حوار شديد وقاسي وعنيف.

الأوروبية تأخذ بالتكنولوجيا ولكن بصدر ما يغير العورة والخوف على مسار الفن، وبقوة الدول تتحدث عن التحدي والهجوم بين الرجل والمرأة في وجودهما واستمرارية البقاء.

لقد زينت أعمال الفنان دانيال بورن Danial Buren مدخل البينالي فحققت منه مدخلا ملوكياً فخماً وعظيماً إذ قام بتغطية سيقان الأشجار المرسومة على جانبي المدخل بمسارط ملونة باللون الأبيض والأحمر في شبه خطوط عريضة عمودية، ولكنها تختلف وتندرج في ارتفاعاتها مخالفة قواعد المنظور الأصلية في أنها تصغر كلما بعدت عن النظر، فهي ترتفع كلما بعدت وتلك تخلق نوعاً من الخلطة البصرية مما يغير الانتباه والإعجاب.

للغاية أجناس مسارتين Agunes Martin الهالزة على الأسد الذهبي من مواليد كلندا عام ١٩١٢، ثم حصلت على الجنسية الأمريكية عام ١٩٥٠، عملت بالمكسيك ثم عادت وعرضت أعمالها بعدة قاعات، عروصاً خاصة وفي عام ١٩٩٢، عرضت أعمالها بمتحف وتني Whitney ببيوريوك، وهي تعيش وتعمل في مدينة نيو مكسيكو بالمكسيك. وتتميز أعمالها بركة وحساسية فائقة تعتمد على التناغم المفرط في الرومانسية الروحية المقلنة والمتدرجة في قطاعات ومصاصات مسطورية للعرض والطول، وأعمال توحى بإحساس صوفي قائم على التجريد للوجود مع صفاء التناغم والاندماج الكلي في لغزاه، مكمله ميوفونية الوجود الكلي للأشياء، واسمها أعمالها «الطريق إلى السماء»، «خطوط الحياة»، أو



لوحة للنان الأمريكى: مريم وولدت

وهي صاحبة رؤيا فائقة في فن الأعمال المركبة (المجسمات - الانستالشن)، وأعمالها ذات رمزية فائقة تتحجج في اختيارها للمناصر المكونة لها، وهي تعرض في الليندالي محنة البوسنة والهرسك، إذ قامت بعرض مجموعة من الممرات الخشبية البوغوسلافية المستخدمة في حمل روث الحيوانات وهي معملة بالمظلم ويقايا الإنسان، والوحدات في تكوينها حلقة بكاء وحزن وصراخ وعويل بل لطم على الخدود وشق للهدوم عن الصدر ونثر للتراب على الرؤوس. فالعمل المركب المقدم يشع قسوة وحزناً على ما أصاب الأبرياء من جشع وطمغان وجبروت الإنسان.

والفنان جيرهارد ريشتر Gerhard Richter من مواليد ١٩٣٢ بمدينة درسدن الألمانية، والحاصل على الجائزة الكبرى، قد هاجر من ألمانيا الشرقية ١٩٦١ إلى مدينة دسلدورف بألمانيا الغربية ثم كندا عام ١٩٨٨، ويعيش الآن في مدينة كنولن الألمانية. وتتميز أعماله التجريدية بإيحائها بالطبيعة دون محاولة للتخطيط وفقاً لقانون الطبيعة، من حيث الشكل أو اللون. لكن تتدخل أرائه ورمزيتها مع الحذف والبسج لبعض أجزاء اللوحة من الألوان التي تأخذ طريقتها في الانسياب نتيجة الانسكاب على السطح - يقوم حواراً بين الثابت والمتحرك ويخلق مضموماً كتركيباً معيناً ومحدداً يزيد الفنان عرضه وتقديمه.

إن أعمال جيرهارد نمذج فريد من التعبيرية للتجريدية فاخديار ألوانه وتناقضها وتداخلها مع بعضها في مراحل السهولة والانسكاب ثم انقطاعها المفاجئ يولد هذا التميز بينه وبين غيره.

ومن ثم فإن بيدالي فيليبسيا الدولي بدورته السابعة والأربعين يعرض لإنسان اليوم ما يؤكد أن لغة الفن غير ذات حدود وأنها ذات آفاق مفتوحة يحققها النظام العالمي للاتصال وأن لا فرق بين المستقبل والحاضر والباضي، وأن مشاهدته أشبه برحلة مرئية عبر الزمان دون ارتباط بحدود جغرافية أو إقليمية. إنها رحلة سردية مع الإنسان حيث تكون كاشفة لأسسه ويومه وغده. ■

الحتمية. وهذا ما كان دائماً في الماضي وما سيكون في المستقبل ما دام الإنسان يطغى بقوته وجبروته على الآخرين بفن جسده أو على البيئة والطبيعة إذ يصارعها وتصارعه.

هل هذه سنة الوجود حيث حتمية الصراع أم أنها طغيان مؤقت يزول بمستقبل أكثر رقة وعذوبة وإنسانية وتصرفاً، كما تتحدده الفنانة أجنس والتي تعمل وتعيش في أكبر مدن العالم تمعدناً وهي مدينة نيو مكسيكو بالمكسيك.

والفنانة ماريتا أبراموفيك Marina Abramovic الحاصلة على الجائزة الكبرى من مواليد ١٩٤٦ بوجوسلافيا ودرست الفن في أكاديمية بلجراد. عملت بأستراليا وزارت الصين عام ١٩٨٨، وهي تعمل أستاذة زائرة للفنون بأكاديمية للفنون بباريس، بالإضافة إلى المدرسة العليا بمدينة برلين الألمانية، وكذلك المدرسة العليا للفنون بمدينة برلين وشاين بألمانيا، وهي تعيش في أمستردام بهولندا بصلة مستمرة.

لوحة للفنانة الأمريكية: إجنس مارتن

والفارق بينه وبين الفنانة أجنس - صاحبة الأسد الذهبي معه - شديد جداً ففي أعمالها نعمة ورقة وشغافية وهدهو يصلون إلى حد التصوف والاندماج الكلي، أما إمبراوير فيبدو أنها فهو بوثقة تغطي محتوياتها في مرحلة قبل الانسهار، لكل يصارع لإثبات وجوده قبل الذوبان مع الآخرين.

إن مشاهدة أعماله تثير قضية الانسهار، لكن متى وأين يبدأ الانسهار وأين العناصر يذوب أو يذاب، حوار شائق وممتع وصعب ومثير يشعر به المشاهد ويدركه عدد النظر إلى أعماله.

قندرة عجيبة على الإثارة على التحدي، وعلى الطغيان وارتفاع الضغط وقرب الانفجار وحدوث الجهرل.

إن قيوداً يؤكد بأعماله سمة المعاصرة للكثير من الأحوال التي يحياها الإنسان، سواء بين الشعوب أو بين الأفراد من طغيان وقهر وصراع نحو البقاء وثورة نحو الأفضل أو

سنة من الية

أسامة الدناصري

ثم ماذا سأصنع الآن بالقصيدة التي أعددتها لرتائك؟

هل تسخرين مني؟

لن أغفر لك ذلك أبداً.

لكن الآن:

ما العمل؟

بعد أن ربتُ حياتي المقبلة بالفعل

حياتي؟؟

لقد أطحمتُ بها بعصرية واحدة خرقاء

كنتُ أوشكتُ على توطيد علاقتي بمحل الزهور

من أجل أن يخصني بأجملها

كنتِ ستموتين بين ذراعيّ

أليس هذا ما اتفقنا عليه؟

ماذا أصنع إذن بأقراص الثلاثاء

التي اشتريتُ لكِ منها علبه كاملة؟

هل أبلعها أنا؟

لقد تبدلتِ سريعاً!

أصبحتِ فجأةً تتشبهين بالحياة.

يا للعجب!

الحياه!!

أليست هي النفق المعتم الكئيب

ورحلة العذاب المتخبطه التي لا تنتهي؟

وبسعر مناسب

حتى يتسنى لى الرحيل إلى قبرك كل أسبوع
وفى يدي هدية جميلة.

إن قلبي منذ الآن يدق بعنف

كلما مررت بشارع صلاح سالم.

وحنين جارف يقودنى دوماً إلى البساتين،
حيث مقبرة العائلة.

والبارات:

أجل..

عشرت أخيراً على واحد هادئ وقديم

نوافذه عالية

وحرائطه الخشبية صفراء

لأذهب إليه كل ليلة.

وقد حددت المنصدة المنزوية

التي سأقضى عليها بقية أيامي

أشرب، وأدخن، وأبكي

وسيفقد بامكان الشعراء الشبان أن يشيروا إلى دائماً:

«إنه السُّكْمَتَالِي المتروِّحُ الحزين،

أيتها الجبانة:

لقد أفسدت كل شيء. ■

دون كيشوت وطواحين الدقيق

صفا، فتحى

قصائد تسعى وراء صورة للزوبعة المسية أثارها دون
كيشوت بطل الهوام الذى لا أستطيع تنفسه بكل
سعادة.

هو هائم فى المفيلة المملوخة وفى رعشة الأحلام.

عندما دبّ البياض فى العيون الجالسة على المقاهى
سمعت لهاثاً - أهر حشرة الشتائم البذيئة؟

عندما كانت الأفران تحترق بصوت الطائرات

كان لى فى المقابر أولاد صغار

حبلت بهم يوماً وأنا العانس القديمة

حين ترنمت بموسيقى جنازية

حتى يحلم بى الله.

خلعت ثديى عنى

لأنهما لا يكتبان الأغانى

ولا يبتهران لحارس الحانة

القديم

سأتذكر يوماً أننى سأعيش

داخل الترانيم، وأننى

قتلت أسمى

مراراً فى ليالى الموالد

وأنك ذلك الصبى القديم

الذى أعطانى عيوناً تركض خلف الجليد

وأنا لا نلعب بالأوتى

ونخاف من المصابيح

وأننى لا أكره الجميع

وأننى أفقد صوتى تدريجياً مع حلول الربيع

وأنك تكافح الهواء

وأننى رمال.

إلى دون عيشوت المصلوب في قلب ميدان التحرير
والمبعوث في رأس ميدان بالاس في المتنا أو المكس،
الشيخ المنقوب في الدقيق.

طرقت باب الثورة

فقال

بحبك، فلم أسأل

ورحت معهم أكتب المنشور

وأغازل الرسائل التي أدفنها في جوف البلع المستحيل

عبر بوابات السجون

ثم

أصرخ خلف الجدران

وأناطلي الانتحار

فلم أمت

لأن لي أرواحاً سبعة

أو تسعة كقطط Plath التي تنمو على جلدها اللين

اللامعة

لذا تقلبت في الدقيق وتذرت بالبياض أدفع

الطواحين على.

كنائمة في قصور الحور

تأهبت للتلashi

حين جاءت في الفجر العسائر

تخاطب العجوز،

حين ركضت المسمسات في الضحى تحمل

رصاصاتها

الشجيرة

تأبط ذراعى حارس وديع

قلت أين القطط - وأين ذهبت الألحاف والمقاهي

فقالوا اذهبي بعيداً ربما لتلجبي

فكانت السنوات تلبس السواد وتجوب المقابر بحثاً

عن سرير

أو عن كلمات صبية

أو عن خطبة تميل من حناياها

عواصف ألحى المبرقة بضوء الشمس الفوضوية

هكذا تحلت أذهاني الكفيفة

بما قد يفلق عن بعض العصافير المهاجرة أيضاً

فلأفرض سواً حول طوطم الجنون

ونسكب كلمات الخطباء زفرات على بشائر الربيع

ولذائق السنوات بين أحضان نهر السين

أو نهر النيل

ندفن شعراً في الفيضان بعد ما لطخه البياض

في نشوة الخطابات الملهية برومانسية المصناب

ويقابا قلب فاتة الرحيل

اليوم

بعيد في بلال المقاهي

قريب من أعقاب السحنات الشاحبة

ومتحشرج بين دندنة جبال حجرة سلواتي المتمرغة

في دقيق حالم

لا تهمنى في المناسبات

لأننى لم أفقد الذاكرة. ■

عصافير خضراء، قرب بحيرة صافية

على منصور

دعاءُ العاشقِ

أحببتُ بنتاً منذ الولادة الأولى
إذ كانت عيناها بأذختي الحنان، يا إلهي.
وكانتا تلمعان في صفاءٍ نادر
لم أشهد مثله أبداً.
مرات..
إحمرّ وجهها وأنا مقبل عليها وسط أخريات.
ومرات..
كنا نصمت ولا نعرف ماذا نقول،
فتمصني مسرعة.
ولسبب ما..
غبتُ عنها عشرة أيام كاملة، دون قصد
بعدها همست لي:
الأماكن كانت مظلمة من دونك.
لكنني..
أنا الذي افقدتها أكثر
فاتننى أن أقول لها ذلك.
الأمر الذي جعلني، بعد ساعة من فراقها،
حزيناً، إلى هذا الحد،

وغير قادرٍ على عمل شيء

يا ربّ..

ساعد مخيلتي على حفظ صورتها وهي تهمس
لي.

هذه اللحظات

اللحظات التي نخلسها، هكذا،
على عجلٍ.
اللحظات التي لا تخلو أبداً من الاضطراب ذاته.
اللحظات التي تمر بنا
ونحن مرتبكان نفس الارتباك.
اللحظات، اللحظات..
التي نترقبها كل يوم، أو كل يومين.
أين تذهب هذه اللحظات
بعد أن تمر بنا.
إلى أي غور آمن تذهب وتنام اللآلئ
تماماً كأنها تعرفُ:
سنخلو، كلّا على حدة، في الليل
ونوقظها ثانية
عصافير خضراء قرب بحيرة صافية ■

نحن الرجال لجوف
نحن الرجال المحشون
ملكنا رؤوسنا قشاً

ت . س . إليوت

We are the hollow men
We are the stuffed men
our Heads Filled
with straw

T.S Eliot

أنا وطريقي

محمد متولى

نحن دميّتان من القش - أنا وصديقى -

نظهر بملابس السهرة الأنيقة والأحذية اللامعة؛

حذاؤنا بيضاوى ولا مع مثل حذاء شابلي

وتدورتي مكشكشة وفصفاضة على الطراز الهولندى

عيناى مثبّتان تجاه عينيّه معظم الوقت

لا لنكاشف بلوعة حبنا

أو لأفصح سكره من لمعة عينه

حين يأتينى مترنحاً آخر الليل

ولكن لأننا نبدو أفضل هكذا

كما وضعنا على البيانو صاحب المنزل ذو الذوق

الرفيع

والكرسى ذى العجلات

ونحن من جانبنا نشرّفه أمام أصدقائه

- رداً لذلك الدين -

فما إن يحرك زمبرك الموسيقى

حتى ندور حول أنفسنا مصطنعين الابتسام

ومتقمصين رقصةً للتسلية

ولا نفعل ذلك رغم إرادتنا

بل عن طيب خاطر، وإيمان ثابت بحتمية

تقسيم الأدوار فى هذه الحياة

فصديقى مثلاً قبل أن يشتغل كدمية راقصة

كان ممثلاً فى المسرح

يلعب مرة دور هاملت، ومرة المسيح،

وقبلهما لعب أوديب وقت ازدهار عصور الدمي

لذا، وحتى الآن، عندما ينام صاحب البيت

يبدأ صديقى فى محادثتى باسم أمه، وأحياناً

تتحول شهرته للإمساك بصدرى إلى رغبة

فى الرضاعة الآمنة - تسيل وقتها من عينيّه ندف من

الورق -

فأوفرها له مقابل حمايته لى فيما بعد عندما يطلع

الصباح

ألم أقل لك؟ تقسيم الأدوار!

ولأن لنا قلباً ذهبياً من النقص الخالص

- تستطيع أن تتيقن منه بنفسك إن شقت صدورنا -

فإننا نمتلك حساً قشياً مرهفاً

يرتكز على دعامة التعاطف وتحمل أحننا الآخر

وقوله كما هو دون إلحاح على تغييره

ويبتعد تماماً عن تحميل بعضنا عقد الذنب

المغرية بالالتقاط والمؤدية أحياناً إلى

صنع الحواجز للمريحة نفسياً لمن يلتقطها

كما نتجنب إطلاق الصفات النسوية والماركسية على

أى شيء دون تحرر، فإن ذكرورياً منحطاً،

أو برجوازيًا متحفظاً، كلمات ليس لها معنى فعلى

عندنا، وإلا سنكون كما صنعت بعض الماذجات من

أنفسهن مصغرة للأجيال أو كما قام بعض محاربي

طواحين الهواء «بالنضال» - الذى صراحةً لأنفهم معنى

له - تحت قبة من أفكار متوهجة انقشعت كسحب

الصيف من فوق رؤوسهم وتركبهم عرايا لمن يهوى فن

غرس الأصابع

وربما تنصّب اهتماماتنا السياسية كلها

على الحفاظ على الثروة القشية

وتقليل التهام المواشى لأطنان منها

ورعاية الفنون المعتمدة على النقش

ثم متابعة مكوكات الفضاء المخترقة لحواجز النقش

كلوع من التغيير

بإيجاز، أنا وصديقى، لا نولى اهتماماً كبيراً للأفكار

ونبذها متى وجدناها تُسير حياة الأشخاص

وتتسلط عليهم

فنحن نديرها فى رؤوسنا تماماً كما تدور بنا الموسيقى

فدورق رقصتنا المصرية

التي بدأنا مؤخراً نحبها

لأنه كما يبدو

لافكك لنا منها،

ونغنى: «نحن دميّتان من النقش - أنا وصديقى -

نظهر بملابس السهرة الأنيقة

والأحذية اللامعة ... ■

١٩٩٥ / ٧ / ١٥

مارى

ضاحى عبد السلام

حزنائه ف أول مشوار التوبه
مش خاطية يا مارى لاجل تنكبى
ولاجل فرح مانقبش شيفاه
دى الوقتى باجيبك..
تنهرنى العتمة الراقدة ف ليلابة سورك
أنا واثق من وحشة ليلك
ويرودة فرشك لمعانى أكيد..
وأنت الدقيانه/ الحلمانه..
بفارس زى سميك
بخل الحريره ف إيدته متابل قوت
وانامت ف شكل عينيك ساعتها...
ولسه باموت
ف كلامك عن سجن الناس ف هياكل
أو وأد الارواح فى تابوت

طالع للعدرا الصورة هسيس مكتوم..
ونفس محموم..
تفاصيل الوش البنور أهى تاهت
فى الأسعال السودا
فكرهم دقة الاجراس/
تزييق البوابه الصديانة لما انفتحت آخر نوبه/
ريحة الأركان للفاقة للخرانة/
عيون البنى آدمين العطشانة تشوف
مكشوف الصدر المدارى تحت صليب لماع..
وعيون العدرا المبتسمه - نجوم..
نقاية الأوجاع..
ماقلتش لمارى أى كلام..
ولا قال الكاهن غير ذليه!!
البدن الفاير ويأ خيول الروح

منحوتة الأسوار/ الأجراس/ الأبراج
ودقون الكهنة..

بس قلبك مثل منحوت.

والوقتى باحن لطعم جنونك زى زمان

وخدودك والدم هينبع منها

لما تغنى لى نشيد الانشاد.

كم مرة اتعاد..؟

كم مرة خطفت بطرف عنيك

المدلى ما بين رجلين المصلوب/ العريان..؟

وعشقت كل حاجاتك بالطول

بصى له الوقتى لوقادرة..

أهو واقف جنب الصوره العذرا

أو غنى ف سرك!

وأنا لحبيبي...

مثل خاطية لما تسيبي قلب عصفور يتجن

ولا حاس جسمك رعشة زى الرعشه اياها

لما اتمدت إيدى من قطع الفستان

ولانا زل أى ملاك من أى سما

ينفع جواك أى يسوع

ما هي كانت بتحب ومحبيه..

ومخطوبه العذرا. ■



الأشياء التي تتكرر.. الأشياء التي ترحل

عزى عبد الوهاب

صديقي الذى يعلق شهادة «الحقوق»

على حائطٍ واحدٍ

بجوار شهادة «السجل التجارى»

فى محل البقوليّات الذى يمتلكه

لا تبكس...

سأحفظ نصف قلبى

فى ثلاثتك الملية بالخضار...

وبالرفاق المهاجرين إلى الخليج

حتى لا نسقط (أنا وأنت) أمام أحنية

دهستها أرسفة القاهرة،

والمكيفات

والكراسى التى تدور حول نفسها

دورة كاملة

صديقي الذى يعلق شهادة «الحقوق»

لا تنتظر داخلك كثيراً

كى تثبت أنك أكثر صدقاً

من أعمدة تخلّت عن الإنارة

بمحض إرادتها

لأن الأشياء التى تتكرر... قتلتنى

والأشياء التى ترحل... قتلتك

سأهيك شخصيتين من عالم «نجيب محفوظ»

لتعرف أننا لسنا أكثر جمالاً من غيرنا

ولا تفكر:

لماذا لا يحبنا «سيد قطب»؟

لا تفكر كثيراً:

لماذا نفر العصافير فى هجرة دائمة؟

ولماذا يتناقص عدد الرفاق يوماً؟

فالقطارات التى تمنى ستأتى

والمحطات المهجورة فى السماء

ستزير بالخراب؛

لأننا بعيدون عن إصبع الرب قليلاً
فماذا لو اقتربت منك كما ينبغي
وأخفيت عنك سر هذه القصيدة؟
لأن تأويل الرقاق سيزعجك
أكثر مما سيسعدك نصف قلبي
الذي تركته بثلاجتك المزججة

يا صديقي الذي:

يقف العالم على بُعد خطوة

من أحلامي المسفوحة

فأنا مجرد جثة

تطفو على سطح جريدة

ملغومة بالبقاء...

وأحدث خطوط (الموضنة) العالمية

هل ستصحنى بالإقلاع عن العادة السرية؟

وهل هذا حل

لأنجو من الفران المية بطاعون «كامو»؟

لا أظن... لا أظن

فأنا مجبر على الذهاب

لموعد مع «كافكا»

تحت عمود الإنارة المطفأ في مدخل القرية

سأشعل غليونه... وأتركه لابن أوى...

وعرب الصحارى التي كذبت علينا!!

لن أحكى له عن المرة الأولى التي أمسكت بها
الهاتف فأعجبني صوت اللبت الجميلة: من فضلك

أعد المحاولة مرة ثانية، فالرقم المطلوب غير موجود
في الخدمة... ربما سألتُه عن رقم بطاقته الشخصية...
وانصرفت دون أن أذكر له أن رقم بطاقتي ٢٥٨٦٧...
وأنتى أتمنى لو توقفت نهائياً عن التوقيع في دفتر
الحضور والانصراف وطابور الصباح المدرسى...
وجرس الحصة الأولى... وعشت بلا عمل كالأنثرياء.

صديقي الذي يعلق شهادة «الحقوق»:

أنت لا يعينك «كامو» ولا حتى «كافكا»...

ولا أنا... فليس أحدهما على الأقل

زوجاً لخالتي

لكن من المؤكد

أنك منشغل بطفلك الذي يكر

وبالضرائب التي تكبر

وبالعصافير التي تهجر

وبالمحطات التي مجرها العشب

والانتظار الطويل

أرجوك:

فكر مرة واحدة فقط

في قلبي الذي احتفظت به في ثلاجتك

قبل أن يتعفن في وحدته الباردة

كأرملة صغيرة...

ولا تبتس

فالأشياء التي تتكرر... مستكرر!!

والأشياء التي ترحل... سترحل!! ■

وبريخت أيضا لا أستطيع تصديقه

دعا، عبد العزيز

خشبة المسرح

بينما أصر على الجلوس في مقاعد المتفرجين

وأصنع التصفيق الحاد لأشياء لا تدفئني؟

وأنقذ - أنا - أن ساعة الحائط المعلقة على ظهرك

متوقفة عن النبض تماماً

ولأن تاء التأنيث تلاحقني..

لا أستطيع أن أكتب اسمك على أعتاب القصيدة

ولا أستطيع منعك وأنت تنفلت من دائرة رؤيتي

وتغوص في أحداق الآخرين

... تزكم أنفي رائحة الأماكن حين تلغض ساكنيها

ينفلت كل المتفرجين من دائرة رؤيتي....

أصعد خشبة المسرح - تماماً كما علمني بريخت -

وأشعر بارتياح شديد حينما أفقأ عيني اللوحة التي

كانت تعانق الجدار وتصر أن تدوير ظهرها لي.

تلتفت نحوي حاملة القرابين

تقتلني بسلتها

عندما تذوب أعضائي في أوردة الطرقات

تفجؤني أوجه المآرة..

رجل يحمل حذاءه فوق رأسه

بائع الجرائد الذي يصير أن يبيعني صحف الأمس

صورة لبريخت وأرسطو يتشاجران

.....

ينفلتون من دائرة رؤيتي سريعاً..

.. هل صحيح ما علموني..

أن كل أصابع الاتهام تشير لي وحدي

حين تسقط أعمدة السماء ١٤

لا أصدق هذا بالطبع

وأضحك كثيراً من سذاجتهم

لم يلفت أحد منهم إلى أن بقية أصابع يده ترتد نحوه

الأحقرهم....

ينفلتون ثانية من دائرة رؤيتي

لماذا يؤكد لي بريخت دائماً أنني أستطيع الصعود إلى

الشعر

ثم تنفلت من دائرة رؤيتي،

أحمل قربانها الذي لن

يتقبل مني أبداً

وأجلس كالوعاء الفارغ فوق مقعدي،

.....

أتذكر... ياه!

مازال فم الشارع المفتوح عن آخره يلتهم أقدامي

أفتش في داخلي عن أشياء تشغلني..

هل سئظل هذه الدافذة تملو كلما زاد طولي بمنعة

سنتيمترات

فلا أستطيع رؤيتهم

حينما يفلتون من دائرة رؤيتي؟! ■

فا

« التمني »

« إيهاب خليفة »

لا أحلم بأكثر من أب وأم جديدين

تهديهما الطبيعة لى فى عيد ميلاد أو مناسبة سارة .

تكون اللحظة غريبة حقاً

بأبوين يتقابلان بابتئهما الوحيد وهو فى ريعان شبابه

وبعد أن تكونت له أفكار خاصة لم تتبع منهما

فيترجسان خيفة ألا يروفا فى عيديه

فيتفان بدماً على عدم بدء التعارف بالأسماء

وإخفاء كله عملهما خاصة الطب والهندسة

فقد يكون كارهاً للتشريح

ومعذباً بعدم الفهم فى علم الجبر

ولعلمهما سيفكران أى الألوان تكون أقرب إلى قلبه وأى

الموضات .

وينتهيان لمناصرة الذوق المتطور

متممين الخطة بحفظ أسماء الجيل الجديد فى الفناء

وتعلم الرقص تحسباً لأى طارئ

وقد تكون الأم بدينة

فتعتمد إلى إنقاص وزنها بريجيم صارم

فكيف يكون الحال اذا دعاهما للرقص

مهاياً بها أمهات زملائه

فإذا هى تتعثر أمام أنظار الحضور

ذلك بلاشك سيصنفى مركب النقص على شخصيته

ويجعله فريسة «لميزة القنوط»

أما الأب ف [٣] ساعات سويدى للتخلص من الشحوم

وصيغة سوداء للرأس التى أكلها المشيب

مع استئساخ مفتاح للضيف (الذى هو الإبن)

حتى لا يشعر مع أبويه بالفريبة

ثم إننى سأقضى على الارتباك بالتخلى عن

التى شيرت والكومباذيرا

لأشعرهما بجديتى فى ارتياد الحياة

وانتوى مقابلتهم ببذلة سوداء لتدل على الوقار

محكما رابطة عنق ملونة، لتدل على الترحيب

بذقن ناعمة وشعر مهذب

مزيلا التدخين قبلها بفترة

فاللون الأصفر قد يقرزهما فيسلمان على دون أن يقبلاني.

اختيار التصرفات لذلك الموقف يوقعني في حيرة

أظن أنني إن انجح في اجتذابهما نحوي

أليس من الأفضل البحث عن أمنيات بديلة. ■

نوفمبر ١٩٩٦



لو كان الزمان إلهاً ...

ماهر صبرى

- للاستحواذ على أنثى -

حتى لا تفقد تفوقك الذكورى

وبعد مناوشات بسيطة

فى الصراع المغموم على الامتلاك

يهديك منافسك جرحاً نافذاً

فيسيل دمك نبيذاً

يصلح للتناول

فى الكنائس وأجنحة الفنادق..

فى الطوفان

قد تحتمى من بصقات الآلهة بسفينة تفيض

بالتوقعات والتأملات

يقودها جنرال سابق

وضعت له عصاية على عينيه

ومن وراء أمواج ملونة بالبستيل

ودندشات قزحية ...

بإمكانك الآن

أن تلتزع أجنحتك الملائكية

- التى تثقل كاهلك -

وأن تستعير ابتسامة شيطانية

بينما تلقى بالهالة (التي تحيط برأسك)

لاستبدالها بقبعة أنيقة

بإمكانك

أن تباعد بين ساقيك

لاستبابت عضو تناسلى

تباهى به أقرانك

ينتصب قليلاً

متعطشاً لايتلاع أسنلتهم

عن هويتك الجديدة

عليك عندئذ

أن تشارك فى التنافس

تعاودك الابطسامة الملائكية
وتستعيد الهالة التي اطفأتها
- فى تمرّدك على التقاليد العسكرية -
يسترخى جسدك فى إغفاءة لذيدة
مستخدماً إياه متجسّساً للذنوب
بينما يلحنى رأسك
لينتلقى المزيد من الصفعات والحجارة .

فى النهاية
تكتسب ما يحدث للبشر
من تحولات وتبدلات متسارعة
ترسم على وجوههم خطوطاً واهية
- شديدة التخصص -
تزداد تجاوى فيها فى عملية عقلية تماماً
دون أن تتنبى فى مواجهتهم
استراتيجية فعالة . ■

تراقبك أطراف بشرية
تصافح أجسادهم نظراتك
بينما همساتهم
تنشد تأوهاً يصم أذنيك

وفى محراب مظلم
تشعل الشموع لتهدئة الآلهة
فيحدثك الكاهن عن الخطايا
وعن معايير أصحاب النبوءات
ويسكب بين يديك وصاياهم
كإيديولوجيا دولية
بعدها
ينشغل عن اعترافائك الشتوية
بمراقبة الأنداء المتأرجحة
على مشانقه المزركشة .

الحرف

عاطف عبد العزيز

غير مسموح لهذه اللعبة أن تملأ،

في ناظريك،

بأكثر مما يجب.

يمكن البدء من ملائكتك،

الذين يشبهون أقزام سنو وايت

بعض الشيء

ولا يشيخون،

وهم يرتلون ما يُظن قُدَّاساً خاصاً،

وقوفاً على سور النباتات القصير،

في أردية صوفية لا لون لها.

.....

.....

عُدَى امرأة سيئة،

كلما رمت بذراعها إلى الموسيقى،

عشر سنواتٍ كاملة.

يمكن تقليب ذلك بين أصابعك،

كمكعب بلاستيكي.

سينشأ وهم شائع إذن،

لأزم للتبصر،

ومدعاة لاستعادة ما مضى،

على هيئة جديدة.

لن تكون نيلة بحال.

لكنها كافية لإنتاج ما يشبه،

بيت الجنرال،

الذى سيصير عازفاً للبيانو فى أخرياتِهِ،

أقول ما يشبه،

هذا أقصى ما يمكن توقُّعه من مكان،

اعتاد التزحزح بوصتين كل ليلة.

.....

.....

تصيدُ رجلاً.

لكأن البيت كله كان مهيباً،

والفضاء موترٌ بنسمةٍ باردة،

تليقُ بالكريسماس.

وكان الزجاجات التي سقطت، لم تصل إلى الأرض بعد.

لا شيء إذن يقيم حقيقة هذا

تفسدُ زرقَةَ الدانوب،

سوى الشعراء،

والملاكمة الواقفين في أردية،

لا لونَ لها.

.....

.....

على الأرجح،

نحن بإزاء معجزةٍ لا تُصدقُ نفسها.

يبدو الأمرُ مأزقاً للجنرال،

حين يرمو في غرفةٍ بعيدة،

على أربع.

ويبدو الأمرُ مأزقاً للصنوب أيضاً؛

الخيطة ويناتها الثلاث،

وشاعرٌ وحيد،

كتبَ قصيدةً وحيدة،

وبدت حالته كافتراحٍ بالغياب.

ما كان لك،

أن تشيرى عليه باختلاء،

مع صغرائه.

دون أن تنكبهى لرحيله خلسة،

بعدما ابتلع لسانها في ممزٍ ضيق.

....

... سيعودُ الشاعرُ من تفريجه،

في رداءٍ صوفى،

بخشونةٍ واضحةٍ في المفاصل،

وسبعةِ السنة،

في كيسٍ صغير.

لن يكون بمقدوره أن يرى الحفلَ منعقداً،

في الفراغ،

بارتفاع مترين.

ولا أن يسمعَ الجنرالَ في غرفته،

البعيدة.

فقط سوف يرى الدوافذَ مكتفيات،

بشيء من الضغينة،

وكثيرٍ من الحكمة. ■

فبراير ١٩٩٦



١٤٨٥
١٤٨٥

مشهد أمريكي

حياة جاسم محمد

يكون السمع (إليه مشرقياً) يربط التعبير الفرنسي بالمقابل العربي. تكتب الأسماء العربية بالفرنسية. يحرف نطقها بالفرنسية. ترد، لاحقاً، إلى العربية. يرد بعضها بنطقه الفرنسي المعرف. ثانياً، يكتب بالفرنسية Touria، يرد إلى العربية معرّف الكتابة والنطق. توريا.

الفرنسية لغة للتخاطب لدى العامة. قد تُسمع خالصة. قد تطمّن بكلمات من اللهجة المحلية. كثير من المتسولين يتكلمونها. يتسولون بها «Bonjour madame, un dirham si» il vous plaît بمعنى في خطابه الفرنسي طليقاً متفكناً. حين يملئ ما يسأل تفيسط أساريه: «Merce beaucoup, ma dame» حين لا يملئ ما يسأل يتجهج وجهه. ومن سخطة بالفرنسية.

تُسمع الفرنسية في الموانئ والأسواق. «Donnez moi un bilo de bhizou» يطلب من البائع أن يبعه كيلو من الجزر. ينطق الجزر باللهجة المحلية. في بقعة ريفية في الشمال للجميل. يعودون من عين دراهم إلى تونس بعد إجازة يومين. تقل B.M.W ثلاثتهم. رابعهم بعيد قريب. إجازة يومين في القرية الوداعة. فندق صغير على حاشية الطريق. اسم الفندق فرنسي «Les Chênes» أشجار البلوط. تطوّق المكان. يحلقون حول «النفقة». هي. والذئب. والذئب. جلسة من جلسات نادرة تجمعهم. شاة بوران مدلم شديدة البطء. مدينة (ب). طفولتها المبكرة. يشوي والذئب البلوط على الجمرات المتوهجة. تمدّق إلى الجمرات مفتونة. جمرة الوميض من خال الرماد. تتركّب متعلّمة مستشارة. ينضج البلوط. يقشر والذئب بلوط. وطعمها. نأكل مثلاًنة. تستزيد. يعاود. دقة الأوبة. فما يفرض والذئب رقابته الصارمة عليها فتتوشّع علاقتهما. يقتلونها عن اللذّي في الفندق الصغير.

المشهد أمريكي. فضاء المشهد عربي. منفاها الأخير. المشهد أمريكي، تراه في كثير من الأفلام الأمريكية. أفلام المغامرة والإثارة. ما يجيء بمشهد أمريكي إلى فضاء عربي؟ أليختار المشهد فضائه؟ أليختار الفضاء مشهدة؟ أم تجمع الاثنين صنفه صمائه لا ضوابط لها؟ حقيقة واضحة لا تدعو إلى تساؤل. قانون الكون. النابع والمتوج. تدور الأجرام الصغيرة حول الأجرام الكبيرة. أوروبا. أمريكا. جرم صخفي. ثقول الوزن. كثير الجاذبية. وبفض الجرم الأعظم أنواره على توابعه. تغدو مثيرة بعد عتمة. كثيراً ما يمشي فوض الأنوار أبصار التوابع. تختلط عليها الألوان. تتداخل لديها الأشكال. يخلل عندها التوازن. يضطرب نظام الكون. يتفجر زلازل عنيف. يدكها دكاً. النتيجة واحدة في اثنتين. يتلاشى التابع. يغدو جزءاً من الجرم الأعظم. أو تنهض العتقاء من رمادها. يولد كون جديد.

منفاها الأخير واحد في الأجرام الصغيرة. خفيف الوزن. يدور في فلكه فرنسا وأمريكا، تجذبه فرنسا بادئ ذي بدء. تستمره. تقيم في أرضيه. تحكمه. يتحرر للتابع من السيطرة الإدارية. يتحرر من السيطرة السياسية. لا يتحرر من السيطرة الثقافية. منفاها الأخير. قرابة خمسين عاماً تعنى على استقلاله. ما زال تابعا ثقافياً من توابع فرنسا. للفرنسية لغة التخاطب في كثير من المؤسسات الرسمية. الفرنسية لغة للتدريس في بعض الكليات والمعاهد. في كليات ومعاهد أخرى تشارك الفرنسية العربية في هذه السهمة. يفضل المتعلمون التخاطب بالفرنسية. الفرنسية علامة ثقافة وامتياز. ترفع صاحبها درجات فوق من يتخاطب بالعربية. قد يحدث بعضهم العربية. كثيراً ما يخزنهم التعبير. يلجئون إلى المقابل الفرنسي. يختار بعضهم أن يطعم العربية بالفرنسية. حين

كلّك؟ من أين تستقى الأسماء والتصميمات؟ أسئلة تلجّ عليها حين ترى قمصان الصغار والكبار وقبعاتهم. تلاحق تلك الأسماء. تصعد نفسها لتقرأها حين يقع بصرها عليها. المسلسلات الأمريكية. دلاس. سانتا باربرا. أوبرات الصابون، واقع وهميٌ مخيف. تتوقّد لأصنام المحرومين، يطلعون إلى القردوس للمرعود. يغدو مطعمهم الأوحّد، يدركه أظلم، لا يدركه الأكثرون. يكتفون بما يتيسر لهم. الجيزز. القمصان. القبعات. تصريحات الشعر. مقطّعات أخرى لا بدّ منها. متعلّقات أخطر.

المشهد أمريكي. فضاء المشهد عربي. يعرض لها المشهد (أو تعرض له) صبيحة يوم صيفيٌ تبدأ نهارها مبكرة. تلهّض في حوالى السادسة. تؤدّي تمريناتها الرياضية اليومية. لا تفوتها إلا لمرض يقبضها عن أنفاسها. تتناول فطورها في الثامنة. تتكاثله وحيدة. تغلّ ذلك منذ بضع سنوات، لا تتفرد بغير وجهة الطور. يحرصان على تناول الوجبات معاً. تتقمّض سنوات وهم أربعة جلوسٍ إلى المائدة. يغدو الأربعة ثلاثة. يغدو الثلاثة اثنين. تنفرد الآن بوجبة الفطور. يتم زوجها بعد منتصف الليل. غالباً ما يرقى. وظلّ مسهد حتى يبدو الفجر أو يكاد. يبدأ نهاره عند العاشرة. تنام هي قبل منتصف الليل. تبدأ نهارها مبكرة.

يبدأ صباح يومها ذلك اعتيادياً. مائل صباحات كثيرة قبله. لا يمضي كثير وقت قبل أن يغدو استغنائاً فريداً لا مائل أي صباح قبله. لا مائل أي صباح بعده. يعرض لها مشهد أمريكي مخيف. تغادر البيت قبل التاسعة. تخرج للترنّس. نصف ساعة في المشي السريع. تهوي بذنها وعقلها ليوم جديد. تفعل المشي مبكراً. شمس الظهيرة في الصيف ساخنة. السيارات كثيرة تزحم الشوارع مائرة. تزحم الأرصفة واقفة. يمشط الرجالون إلى اليسار في الشارع. تمشي في الشارع. تعبئ ركناتها ببحان (المازوت) الأسود. تصادى السيارات المسرعة. أصجوبة أن يظلمها الموت. تفعل المشي مبكراً. يمتعها هدماً وخلة.

يوم أحد. تكاد تغفر المدينة من السيارات والمارة. عطلة نهاية الأسبوع. تمشي خفيفة طليقة. ترتشف عذابها المشاهد بشغف. يرتد البصر عن بعضها خاسكاً وهو حصور. ترشف عذابها المشاهد بشغف. يفتح قلبها لما تراه من كائنات. عصافير قليلة تغرد أو تتقافز. قُطط وكلاب سائبة (تبتعد عن

يقطعون عن منفصاتها. يخلون إلى وجه الطبيعة. السماء والخضرة. غابات وجبال. ترتفع الطريق وتحدّر. تلتوي ومشون صباحاً ومساءً. البرد يصهر العظام. الريح تلمع وتدمى. إجازة شتوية حين يقسو البرد ويذغ ويستحيل حيوية وحركة. حين يقسو الألم ويذغ يستحيل طلاقة خلقة. لا شيء يجعلنا عظما غير ألم عظيم، ما هذه بدعوة إلى الألم.

تنشد في عيني دراهم مقتنيات من الصناعة التقليدية. صناعة تلك المنطقة خشبية. تتحوّل كتل الخشب في أيدي الصناع المحليين إلى هياكل وأشكال. تنشّد تلك الهياكل والأشكال. تجد منها الكثير. لا تجد فيها من الجمال واللحن ما تتعلّق إليه. يعودون إلى تونس. انصافاً من انصافات الطريق الشترالية. تبدو لهم طفلة في حوالى السابعة. أمامها، على الأرض، تماثيل خشبية. في يديها تماثيلان كبيران. أحدهما غزاله تتلصّب على قاعدة مستطيلة. رشاقة وشموع. الجيد معزوفة مرهفة. الرأس أغنية تعانق الذرى. على القاعدة غزاله أخرى. صغيرة تتعلّق إلى أمها. يفتنها التمثال. جمال الغزالة وريعة الأمومة. تتوقّف السيارة. تتدفق مظلة السنوات السبع بفرنسية طليقة. تلمّح صناعة تماثيلها. تعكّر فرنسية البطلة سعادتها بعد إجازة مريحة. تحدث الطفلة بالعربية. تجيب الطفلة بصعوبة. لويت المظلة تحدثت العربية بطلاقتها في الفرنسية. تشرى التمثال وتمشي. كيف ينفذ الاستعمار الفرنسي إلى شباب بقعة نائية كهذه؟ يستعمر الإنكليز بران عقوداً من الزمن. لا يخلّفون البرانزيين بعض أمتهم. ليتم فعلوا. يندر في بران من يتحكّم من الإنكليزية. هم من أصناف العرب في تعلّم اللغات الأجنبية. تصنّح. تنكّر قول صديق بوراني. البرانزيون يتمتعون بصناعة قوية ضدّ تعلّم اللغات الأجنبية يتماظم جرم أمريكا. تغزو جرم الكون الأعظم. تزيد جاذبيته وتقوى. يدور مثافها الأخير في فلك أمريكا. مكودنات. ينهار الاتحاد السوفييتي، تنسرح إمبراطورية مكودنات. يبيّز هت. دبزي كوين. الجيزز الأزرق. قمصان الـ (T-shirt) والقبعات. تزهو عليها بالإنكليزية أسماء أمريكية صرف. أسماء فرق رياضية. أسماء لاعبين. أسماء جامعات أمريكية. بعض الجامعات مضمورة لا شأن لها في بلادها. لا يعرفها إلا أقلّة من الأمريكيين. الجيش الأمريكي. القنوكات البحرية الأمريكية. القوات الجوية الأمريكية. أسماء فرق غنائية. أسماء مغنيين وتصنّحهم مايكل جاكسون. القمصان والقبعات صنع محلي. لم تزهّر الصناعة المحلية بأسماء أجنبية

الأخيرة أنقذ شرها). حديقة عهد بالعودة هي. العودة إلى الحياة بعد موت. العودة إلى الحركة بعد سكون. للعودة إلى السلام بعد طول عزلة. تحفر بأظفارها في الصخر طريقاً. تكشيب بالقفزة وهي تصارع موجاً مجنوناً. يتلاشى الفاصل بين الحلم واليقظة. ملوسات الليل. كوابيس النهار. تحفر بأظفارها في الصخر طريقاً. تعود الموجودات حولها. تعود الأرض تحت قدميها. تفقد التوازن. تكشيب بالقفزة وهي تنهار. تحفر بأظفارها في الصخر طريقاً. شهر تلو شهر. ينشق في نفسها فجر أبهى. يفيض أنواراً على الكون. طريقها الصخري ملوحاً حين ترفعها الأمواج في ذروة أخرى. تستقر الموجودات حولها. تكبت الأرض تحت قدميها.

تعود إلى العالم. تعود اكتشاف ما تعرف في معالمه وتألف. تستعيد رياضتها الممتلئة. روضة المشي. هي اليوم قادرة على مشي نصف ساعة أو أكثر. ملابسها خفيفة. تكهيا لسفونة مقبلة عما قريب. سرّال. قميص قصير الأكمام. تتلفف في حقبتها اليدوية. تستبدلها بحقبة الزرك الصغيرة. بقعة تستقر فوق رأسها. تصبه وهج شمس قد يضايق. تبدو لمن لا يعرفها، سائحة أجنبية.

تبدأ سيرها مسرعة نشطة. تمر الشارع بعد أمتار قليلة من الصدارة. تتسلف يساراً في شارع فرعى. أكوام للقمامة عند كل عمارة. عند كل حائوت ومطعم. يوم أحد. لا يقدم عمال النظافة. حين يقدمون، قبل منتصف النهار. للشارع المرعى كالجوار. ينقش بها سريماً إلى شارع أوسع. لا يختلف الشارع الواسع عن الشارع الفرعى. كالجوار. تنشده عيناها خضرة فلا تجد. أكوام القمامة تمتد بامتداد الشارع. يتقاطع الشارع مع آخر عرضي. تمر للشارع العرضي. تواصل السير في جزء آخر في طريقها السابق.

تواصل السير. لا ترى مغلوفاً. سعيدة هي بخلوها. على يسار الشارع يناء يغمض عليها أمره. لا توضح لها معالمه. لا تدب منده سوى حديقته. حديقة شاسعة مترامية الأطراف. يفصلها عن الشارع جدار أبيض. تلو أشجار الحديقة على الجدار. للمبنى باب حديدي ضخم. لا يرى الباب مفتوحاً. هو، دوماً، مغلق. ما وراء الباب المغلق؟ ماذا في الحديقة؟ ليستها تدرى. تصالون النكهة. يصلح البناء فضاء لأحداث مثيرة. تلج عليها التساولات واللكنات. يشق بها الخيال. ذات يوم ينكشف لها بعض الغموض. تقف عند الباب الحديدي

سيدتان مستتان. هما فرنسيستان. تثنى بذلك ملامح وجهيهما وفرنسية تتحدثانها. فرنسية أصيلة لا فرنسية السحاكة والتشبه. تلج عليها تساؤلات أخرى. هل تقيمان وحدتني في هذا البناء الضخم؟ ماذا تفعلان؟ تعرف أن أكثر من الفرنسيين يؤثرون البقاء هذا على العودة إلى وطنهم. امتيازاتهم أكثر. أعباءهم أقل. لعل للسيدتين من أولئك. تعاود المشي في هذا الشارع. يستمرها هدوء يستديرها غموض المبني. في يوم آخر تجد الباب موارباً. عدد الباب. في الداخل، رجلان يتحدثان. الرجلان أصغر سناً من المرأتين. يرتديان لباس القس الأسود الطويل. ما صلة للرجلين بالمرأتين؟ هل يقيمان معهما في البناء؟ أمأز الزائر؟ يشق بها الخيال. تواصل سيرها في الشارع ويقابلها شارع مستعرض. في مقدورها أن تتسلف ميماً أو يساراً. تتسلف ميماً. عند نهاية ذلك الشارع ترتفع بدانة كبيرة. بوابتها حديدية ضخمة. تفتح وتنلق إلكترونياً. أدى الباب، دوماً، حارسان. قطعة ضخمة تعلن اسم المكان. القنصلية الفرنسية. يخفق الطم الفرنسي عالياً. تكلم المبني. يغيطها تبهز. يرحلون ولا يرحلون. تصمبهم مؤسساتهم السياسية والإدارية. تظل عشرات المؤسسات الأخرى. فصلوات. مراكز ثقافية. جمعيات. مدارس. وغود. فرق مسرحية. بقات. عشرات من المؤسسات. تمارس سلطانتها مستقلة بمسئلة الثقافة. استعمار ذكي شرس. لأخطبوط ينشر أذرعه في كل مرافق الحياة والتفكير. يرحلون ولا يرحلون. يغيطها ذلك. تعود أدراجها في طريق لا يزال هادئاً. لم تستيقظ المدينة صبيحة ذلك الأحد.

تخلت للقنصلية الفرنسية وزاها. بعد مسيرة قصيرة يواجها باب حديدي صغير. الباب هو المدخل الخلفي لمتنزه واسع جداً. المتنزه لصق القنصلية الفرنسية. له مداخل متعددة أخرى. سبق أن زارت المتنزه صبيحة زوجها. تستهوي فيه مجموعة كبيرة من نباتات المير. تنتشر النباتات على مساحة واسعة. جميلة الأشكال والألوان. يفترق المتنزه إلى وسائل الزاحة. مقاعد مريحة. مقهى يجد فيه الزائر غيبته من المشروبات الساخنة والباردة. مايزال المكان أقرب إلى غابة بدائية. تؤثر عليه المتنزه الآخر الأبعد. هو أكبر. فيه من وسائل الراحة الكثير. مركزه مهيأة لمن يرغب في السير. يقصده الكثيرون. ويجرون. يركبون الدراجات. تصحب الأسر أطفالها في عطلة نهاية الأسبوع. تؤثر ذلك المتنزه. تكثر من الشباب إليه.

وأرواتها. تتحدر مع درجات السلم. السلم طويل لا تبلغ العين نهايته. يمتد درجات تليها فسحة منبسطة صغيرة. يتكرر النموذج مرات لا تحصى عددها. تزيد سرعة الجدارها. يغيرها بذلك انخفاض الدرجات وانسياساتها. تنهل عيناها الألوان. تتذوق لذاتها الأصوات. تستشوق، بمق، أضواء النهار. أغنية الطبيعة المتجددة. يتدفق في أعرافها دم جديد.

يمنحها طاقة استثنائية. نشوة العودة للحياة. تتفصل عن المكان. تتلق ولا تسير. تغدو نغمًا في سيمفونية الكون الكبرى. تتحدر مسرعة مع الجدار السلم. لا ترى نهايته. تسبقها محقة أروا. صديقتها الأمريكية. أروا تركض. هي تسير. أصداها بعمدة. كلمات أروا. حين أركض أتخلف من ثقل جسمي. أخلق. الأضواء أسطح. الأصوات أرفف. أنفصل عن المكان. أظير. تراها تقول حقًا؟ كذلك تسأل نفسها. هي شاعرة قبل أن تكون راضية. لا تسأل اليوم. مسيرتها الصباحية هذه تنبئها أن أروا على حق. هي تتلق ولا تسير.

«Bonjour madame»، يقتحم الصوت الأرضي نشوتها الصوفية. ليس من عاداتها، في منفاها الأخير، أن ترد على دعوات الأعراب. يتبع النحبة ما لا تعدد عقباء. تسمع ذلك حين تفلد إلى المكان. تؤكد لها التجارب ما تسمع. هبوطها الحاذق المفاجئ إلى الأرض يباغتها. ينسحب حذرًا. ينطلق لسانها بالرد دون أن تعي. Bonjour، تنتظر إليه. رجل أقرب إلى القصر. شعرك. بدلة جينز أزرق. سروال جاكيت. «Va?»، يكمل الرجل النحبة. هاهو يريد مواصلة الحديث. يتلقسها ذلك. المتنزه واسع. يخلو من الرواد تمامًا في هذه المنطقة. هي بعيدة عن مدخله. بعيدة عن منتهاه. لا تحرف أين منتهاه. لا ترد على سؤاله. تزيد سرعتها. تتجاوز. تطفله وزامها. تزيد سرعتها. تريد الوصول إلى منفذ يطلقها إلى المالم تشعر أنها في شرك. لماذا بلغ عليها هذا الشعور؟ لا تدري. يطمئنها قليلًا أن الرجل لا يتابعها.

نهاية السلم. هي على مرات المتنزه غير المعبدة. تواصل السير. لا ترد للعودة، لمن الرجل يبتعد. لمه يتغادر المتنزه. لا تشعر بالإرتياح. هل تبلغ في مخاوفها؟ هل ذلك من بقايا هلوسات أزمها؟ تواصل السير. تحاول استرجاع تواصلها مع المكان. مع الكائنات والأشياء. رويدًا رويدًا تنتزع نفسها من قلقها. قلقة المشهد حولها. أنوار النهار الصاعد. صفاء الزرقة منبسطة في الأعلى. تتلذذ نفسها من قلقها. يلوح من بعد باب حديدي. هي قريبة من أحد منافذ المتنزه. تزيد سرعتها.

حديقة عهد بالعودة هي. تعرض على استعادة فمالياتها السابقة. كل ما تألف للقيام به قبل أزمها الأخيرة. تعرض على استعادة جرائنها وثقتها بنفسها. تمر بباب المتنزه. مركات. تقرر الدخول. تقرر استكمال رياضتها هناك. لا تتخذ قرارها في اللحظات الأخيرة. تجتاز الباب المفتوح ذات مرة. تسير في المتنزه فزابة دقيقتين. هاجس في أصماقها. عودي من حيث تأتقين؟ من يدريك ما تلقين في مرات المتنزه المتشابهة المتداخلة؟ واده قليلون في الصباح الباكر. تستجيب للهاجس. نادرا ما تخطئ هواجسها. تغادر المتنزه.

صبيحة يوم أحد. بعد التاسعة بقليل. تخلف القصصية للرئيسة وراءها. الباب المفتوح وإلى جانبها. يدعوها للدخول. يغيرها بارتداد مسالك المتنزه. بإعادة اكتشاف ما ينسحب منه طول البعد. يصعدًا ترويضًا للمجهود. حذرًا المعروف. تثور على نفسها. تستفسر على ترويضها وحذرًا. لم تستعد لفتحها بنفسها. لم تسترجع جرائنها وبخيلها. لا تزال هلوسات الأزمة وكوابيسها تطمس وجه الدور في بصرها وبصيرتها. مازال هلوسات الأزمة وكوابيسها تحجم طاقاتها العقلية. تكبح عقلوانها. إلام تستبد بها الأزمة بدنا وروحًا؟ أنفل عابرة خائنة؟

تجتاز الباب المفتوح بخطى سريعة. توشك أن تركض. لا تتركه لحذرًا وترددها أن يصداها عن الدخول. تمشي في مرات المتنزه القريبة من الباب. تلاحظ بسرعة أن المتنزه يكاد يخلو من الناس. ثلاثة نفر يجلسون على مصاطب متباعدة. رجال ولا امرأة. هل هناك سواهم في أماكن أخرى؟ لا تدري. يهيم لها هاجسها أن عودي من حيث جئت. تسخر منه. صباح جميل. لا أروع منه. السماء زرقة صافية. لا تذكر صفو زرقة غيمة. يكاد صفاء الزرقة يثف عن أسوار الكون الكبرى. الشمس مشرقة. أغنية تحتضن الكائنات. تبتع في أصراقها صفوة الحياة وتطفئها. النهار فيض من الأنوار. دعوة للحركة والحيوية. لتقبر ترويضها وحذرًا مع هلوسات الأزمة وكوابيسها. ينبغي لها أن تحيا حياتها كاملة. لا تفلت منها حتى جزء الثانية.

تمشي في سورها داخل المتنزه. ينسحب أمامها ممر طويل مدرج. يخطف للمر من مسالك الحديقة الأخرى. هو واسع معبد. ما أسير المشي فيه. على جانبيه امتداد في الخضرة. للخضرة مشاة بالوان كثيرة. تختطف أشكال للزهور المتوفرة

القصة

ممر يحاذيه. الممر ظليل تجميه الأشجار، في أغلب بقاعه، من وهج الشمس وسخونتها. تتعرف إلى الممر الظليل الضاحي. تزيد سرعتها، تريد أن تبلغ نهاية الممر بأسرع ما تستطيع. تدرك أنها قريبة من باب المنزل، وبينها وبينه مسيرة ثلاث دقائق أو أربع، لا غير.

يكتسب أسامها. هو لا غيره. يظهر في لا مكان. الشعر الكث، بذلة اللجين الزرقاء. في ثانية واحدة، لا أكثر، يمد يده اليمنى. يضبط بإبهامه على ما يحمل في يده. يتوهج نصل سكين. تقدر طوله الآن بنحو عشرة سنتيمترات. تدرك حقيقة ما ترى. السكين الآلية. ترى المشهد في الأفلام الأمريكية. أفلام المغامرة والإثارة. تقرأ عن مثوله من أحداث الواقع. هي الآن تواجه المشهد حياً. لا أجد في المنزل، هو، هي، نصل السكين. لا رابع في المشهد. تقتل فتاة في سنترال بارك بنيويورك. لعلها قتلت بسكين كهذه. دم بارد في أهرلها. رهن في ساقها وذراعها. رهبة البغنة. رهبة السكين. لا تتهار.

موجة حلق تكتسبها. تطرد جلّ رهبتها. لماذا يعترض طريقها؟ لماذا يرهبها؟ لماذا يسلبها متعة يومها الصغيرة البريئة؟ تعد نفسها، دون وعي، تصرخ به بلهجة بريان، «شترديد»، لا يجيب. تدرك ما يريد. يشير بيده الأخرى إلى الحقبة الصغيرة. حقبة الورك. «فيها عشرون درهماً، خذها، وأترك المفاتيح». يفتح الحقبة. يأخذ ورقتين نقديتين من فئة عشرة دراهم. لا يمس المفاتيح. يمد يده صوب صدرها. يتوقّع من عدم وجود نقود أخرى. تدفع يده بخصب. تخلص «بلوزها» بحف. ترهب ذلك العبث أكثر مما ترهب السكين. تهوّن نفسها للمواجهة. يشير بيده صوب باب الحديقة. تسرع الخطى. تظلمه ورأما. تزيد سرعتها. بعد مسيرة ثلاث دقائق تقريباً تجتاز الباب إلى الشارع. لا يزال الطريق مقفراً. أيام الأحاد تظل المدينة هادئة حتى منتصف النهار. لا تريد العودة إلى ذلك الطريق. تتصلب يساراً. تمتد الحصى صوب القنصلية الفرنسية. تمانعها بعد مسيرة قصيرة. تتصلب يساراً. هي في شارع واسع مزدحم. تتطرق السيارات على جانبيه. يكثر فيه الراجلون. تعرف الشارع جيداً. تهدئ سرعتها. تتصلب يميناً. تبدأ رحلة العودة إلى الشقة. تكون هناك بعد أقل من عشر دقائق.

حقق يحدق جرفها. لماذا يعترضها الرجل؟ لماذا يشوّه صباحتها الجميل؟ في المنزل آخرون. لماذا لا يعترضهم؟ لماذا

تدرك الباب بعد زمن يسير. تمرق منه مسرعة. تعتقد أنها تنفذ إلى شارع تعرفه.

يمتد أسامها شارع عريض طويل. لا ترى نهايته عن اليمين واليسار. تتطرق السيارات على جانبي الشارع في اتجاهين متعاكسين. ما هو بالشارع الذي تتوقّعه وتتطلع إليه. لا تعرف الشارع. لا تعرف المنطقة. تدير يميناً. تدير يساراً. تبحث عن علامة تكتلها اسم الشارع. تعود بالخيبة. ما تفل؟ لا تريد العودة من طريق أفت منه. لا تأمن أن يمرض لها الرجل مرة أخرى. يضايقها خوفها ذلك. لا تملك له دفماً. ما تفل؟ تتخطى سيارة أجرة تأخذها إلى دارها. يندر الحلق معقولا وسهلاً. تنقف منظرية. تمرّ أسامها، على الجانبين، عشرات السيارات. سيارات خاصة. لا شأن لها بها. شاحنات تنقل البضائع. لا شأن لها بها. لا سيارة أجرة. تنتظر. خمس دقائق. عشر. خمس عشرة دقيقة. يتعب الوقوف ساقيها. تدير يميناً ويساراً. تخفف عن ساقيها مشقة الوقوف. خمس دقائق أخرى. لا سيارة أجرة. يتطلع إليها من في السيارات. يستغيرون، على ما يبدو، وقوفها في الشارع. هي الوحيدة الواصفة. تملكها وحشة على الرغم من أضواء النهار وأصوات السيارات. تقرّر أن تنهي انتظارها. يحد أن لا جدوى منه. ما تفل؟ خيار واحد لا غير. أن تعود من حيث جاءت. وماذا عن الحافلة؟ خيار آخر. لا تمر حافلة مليئة دقائق انتظارها. قد تأتي. تتذكر أمراً. أن تعين الحافلة حين تأتي. تحمل على واجهتها وخلفيتها رقم الحظ. لا تحمل الحافلة ما يمين وجهتها. أتى لها أن تهتدي إلى حافلة تنقلها إلى حيث دارها أو إلى منطقة قريبة منه. لا تزال العودة من حيث جاءت خيارها للوحيد. عليها أن تدخل المنزل مرة أخرى. عليها أن تبلغ السلم. عليها أن ترتقيه. عليها أن تبلغ باب المنزل. تفصلها عن دارها، حين تخرج، مسافة ما هي بالطويلة.

تقل عائدة. نفسها متقبضة. خطأها متخالفة مترددة. تجتاز الباب وهي لا تريد اجتيازها. تصارع واجهتها ولقبتها. تلوم نفسها. لا تتخلص من مخلفات الأزمة. عليها أن تحذر نفسها من تلك المخلفات. ما تراها فاعلة حين يعترضها ذلك الرجل مرة أخرى؟ تصرفه بكلمات. ما ذلك بالمسير. تلوم نفسها. تصارع قفها. هي عند السلم مرة أخرى ترتقي السلم. تلهي نفسها بالألوان والأصوات. يتقدم النهار حديثاً. تقترب الساعة من العاشرة. تزداد شمس النهار سطوعاً وتوهجاً. تشدد سخونتها. تتحدّى السخونة القمعة. تنفذ إلى مجموعتها. ما في مقدورها ارتقاء السلم حتى نهايته. عليها أن تتحدّث عنه إلى

يعترضها هي؟ أأنها امرأة؟ وهم رجال؟ ولماذا يعترض الآخرين؟ الفلانة والعاجية؟ ما السكين وسيلة للمعيش الوحيدة، ولماذا يعترضها؟ أمى المستولة عن فائقه وحاجته؟ لماذا لا يعترض المسولين الحقيقيين؟ بجن من لطن فيعترض احتساء. لماذا ولماذا؟ لا إجابة على الأسئلة. حين تتوفر إجابة لا تكون مقبلة.

تعملها أيام الحياة وأحداثها إلى بقاع كثيرة في العالم. تزورها، تقوم فيها، لا تعرض لها واقعة كواقعة اليوم. واقعة تفص يومها وأيامها الآتية. الولايات المتحدة، تخرج من مكتبة جامعتها. الحادية عشرة لولا. تعود إلى شقتها سائرة. مسيرة خمس عشرة دقيقة تقريباً. تصور في قلب الليل، هناك حافلات الجامعة، تفصل العودة سيرا. يتحرك في أعرافها دم راكد بعد طول جلوس. هواء الليل النقي يطرد من رتبتها هواء آلات التكيف، للفناء اللامتناهي بعد قيود جدران بلا نافذة. حين يرافقها القمر وأخذها إليه. تسير مسرعة حتى تجد نفسها في أحضان شقتها الصغيرة، تفصل ذلك زمناً طويلاً. لا يعترض طريقها أحد. لا يعكرها حدث أو حديث. أمى مستدفة؟ يحدث بعض المعارف اليوم عن صورة جديدة للمكان. لا تأمن امرأة أن تسير بمفردها لولا حتى في حمى الجامعة. لا تريد رؤية الصورة الجديدة، في بوران لا يعرض لها حدث كحدث اليوم. خطراتها هناك ممنوعات. تهرتها مسدودة. حين تكس تجارها تكون في حماية زوجها. في بوران ألف عين ويد ترافق السائرين والسائرات، تنقلتها في ترنس كشيرة، مرة واحدة لا غير. تكلهم من مشاهدة المسرحية عدد للتصانف الليل. تذاور المسرح إلى فندق يولجه عبر الشارع. تهافت زوجها هناك، وأيتها السيارة ليورد بها إلى الشقة. لا تأمن ركوب سيارة أجرة في مثل ذلك الوقت. ستفعل ذلك يوماً في بوران. الثانية صباحاً. هي في مطار بوران عاكدة من ترنس. صامها الأول. تقضى ليلتها في استراحة النساء بالمطار. تنام ولا تنام. ليلة صعيدة تستقل الليومزين في الخامسة. يتبين الخطيب الأبيض من الخطيب الأسود في الفجر. بعد نصف ساعة تكون في حمى الجامعي بالبرعية. صامها الثاني. تقدر أجرة. تسأل من تعرف من الخواجات. وأيتها الجواب حاسماً. في مقدورها أن تستقل الليومزين لولا. تخضع سيارات الأجرة لميطرة دقيقة. هي في مطار بوران في الثانية صباحاً. تستكمل إجراءات التقديم. تتصلق بأمعتها إلى الخارج. تغف مختطرة. سرب من سيارات

الليومزين. هناك من ينظم عملية الركوب للتقادمين. يسأله عن وجهتها. حي البرعية. مائة ريال. تنقذ الأجرة. أمعتها في صندوق السيارة هي على المقعد الخلفي. تتطلق الليومزين، سهم مصنىء في ظلمة الليل. أميال تكلوها أميال. فقر رباب. متهم منهم، لا يشر. نادراً ما تفرق سيارة. تجلس محفزة. تستحضر آلاف الصور والأحداث. تستعيد. تنشط مخيلتها، تتوكل أحصائها، حزمة أوتار مشدودة هي. ترقب السائق الباكستاني بزواية عينها، تصارع أشباح الظلمة. لا تصدق ما ترى. بوابة حي البرعية. تهدأ. ترتخي. تتوقف الليومزين عند باب عمارتها، ينقل السائق أمعتها إلى المصعد. يريد مصاحبها ليعينها في إدخال أمعتها إلى الشقة. ترفض عرضه شاكرة. تنقذ عشرة ريالات. نلثت وهي تسحب حقائبها من المصعد إلى الشقة. تغلق باب الشقة بمفلاقين. ترفع الأغصنة عن سريرها. تطلع حذاءها. تكدس في الفراش بكامل ملابسها. إجهاد الرحلتين. رحلتها الأخيرة القصيرة أكثر إجهاداً. تهرية أخرى تصاف إلى تجارها القاسية في بوران، مدينة الملح. يقف بباب الفندق شاب. وقوفه لغاية أم للتسع؟ لا تدرى. يخالطها وهي تمرق داخله. Va, ma- في edame? يزعمها القول. في منفاها الأخير. وأيتها صباح اليوم بمشهد أمريكي في شاب المتكزه. تميا للمشهد واقعاً بعد أن تشاهده في الأفلام. امتياز يختصها به منفاها الأخير.

هي، على الرغم من حلقها وصديقها، سعيدة راضية. تدرك الآن أنها تكتصر على لزماتها. تخلفها ورأها. هي جزء من إرث الماضي. لا تنهار أمام بقعة المشهد الأمريكي ورهة السكين. لا يخنل توازنها. هي أقوى مما تظن بنفسها. تنقش. هل تشكر للرجل اعترضه إياها؟ يمنحها الاعتراض دليلاً على صحة بدنها ونفسها. تبلغ الشقة. تروى لزوجها، هادئة، حكاية المشهد الأمريكي. يستغرب هردما.

تظل للمشهد مقرباته في حياتها. لا تعود لذلك المتكزه. لا تجعله في طريق مشيتها اليومية. لا تقصده للزهره. تجلب للشوارع الفرعية الخالية قدر ما تستطيع، لاسيماً أيام الأحاد. يعرض عليها زوجها أن تعود إلى المتكزه صحبته. ترفض شاكرة. تفصل أن تهجر المتكزه على أن تعود إليه في حماية زوجها. ■

شجرة الشط

أنيسة عبود

ق .. وأنا على الشط..

البحر يلعب معي مرة.. ومرة يضربني بقوة غاضباً أو جارفاً ثيابي ومرات يهدد.. يهدد.. ويملاً المكان بالمشوضاء.. هي ليست مشوضاء.. بل إنه الحزن على تفكته وتمزقه والحزن على سجنه الأبدى.. يريد الخروج ولكن كيف؟.. إنه كالموت المربوط إلى صخرة.. كالتنين المحبوس في خزم ليرة.

لماذا أيها البحر كل هذا الغضب وكل هذا الحزن.. في جوفك الحوريات واللكل والأسرار.. أيها البحر كم مرة تملى السجين العودة إلى سجنه.. أسدقاء نحن.. أنا والبحر والمدينة.. لا أحد يعرف اسمي.. ولا أحد يحزم باسمي.. منذ عقود كثيرة ألق شاهدت على المدينة وعلى أفرانها وأحزانها.. منذ عقود وأنا وحدي ألوح للشمس عندما تقرب وأحزن عندما تنام المدينة ويبقى البحر بجوارى يصرخ..

سأكتب اسمك على شجرة البحر..

قال محمود، لحبيبته وهو يسك يدها ويدجها إلى الشجرة القابعة بصمت على الشط.. ابتسمت «ليلى» خجلة وسألت:

.. كم عمر الشجرة يا محمود؟..

.. لا أعرف.. يقولون أنها أقدم من المدينة..

.. سأطلق أحبك طالما اسمي على للشجرة.

أخذ محمود، سكناً حادة وراح يحفر اسم «ليلى» بين آلاف السماء المزروعة على الشجرة هذا اسم «هده» و«عارف».. وهناك اسم لامرأة صارت عجوزاً.. وهناك اسم

شاب.. غرق في البحر.. وهنا تاريخ ولادة ابنة «الباشا».. نقرأ «ليلى» للكثير من الأسماء ثم تهمس.. سيقرأنا الآخرون ليس كذلك؟؟..

.. لن يعرفنا أحد.. إنها مجرد أسماء.

.. ولكن الشجرة تعرف..

.. أجل.. تعرف..

يأتي الصيف ويرحل.. تغادر النوارس.. ويخلو المكان إلا من بعض العشاق يبحثون أشواقهم قرب الشجرة.. صارت رمزاً للحب ولحفظ الأسرار.. وصار العشاق يقسمون بالشجرة.. البحر يزور إليها.. والقوارب تأتي وتروح.. تلوح لها الغيوم والمصابيح وشوارع المدينة..

هذه الشجرة مقدسة يا أم كامل.. لم يستطع البحر رغم جبروته أن يقتلها.. لقد فاض منذ خمسين سنة وجرف البيوت القريبة والمقاهي ولم يستطع أن يجرفها.. لقد شاهدت في منامي أني أشرب منقوع أوراقها كي أشفي من الروماتيزم.. ما رأيك؟

.. الله قادر على كل شيء..

لنذهب غداً ونجرب.. نعطف الورق ونظفيه.

.. لنجرب يا أم كامل

كل يوم تنام تحت للشجرة.. يا محمود

القصة

حدث جلال في المدينة ينتظرون.. أيها الغارقون في النوم..
ماذا تقول أحلامكم.. وماذا أنتم فاعلون!!؟

الباشا سوزور المدينة.. الباشا المبجل المعظم سيأتي هذا العام
ليصطاف في المدينة.. وهو بحاجة إلى كرسي فاخر ليجلس
عليه في قصره الجديد....

هيا أيها التجارون..

وراحت الفروس والرووس تبحث عن شجر مناسب لفخامة
الباشا ليكون مقعداً وملاذا وسيراً..

تصل محمود من فراشه وكان نائماً قرب زوجته وراح
باتجاه قصر الباشا.. رآه أفكار كثيرة.. قلب سلخات
كثيرة من الزمن.. وقف عند باب الباشا وكان الصباح خفياً
والدجور تكها للنوم.. قرع الباب بقوة فأفاق الحراس..

ما الذي أتى بك أيها السلجون في هذه الساعة؟؟؟

أمر جلال أريد أن أحدث والي به.

الوالي سهران مع جارية..

قل لنا ونحن نقول له..

لا، أريد أن ألقاه..

ودخل محمود وهو يتخبط بين الدخول والخروج وعندما
شاهد والي أراد أن يخرج لكن والي نهره وقال: تعال هنا..
ما الأمر.. اقترب محمود وقال متلعثماً:

سمعت يا مولاي أنكم بحاجة إلى خشب نادر وخاص
لصنع كرسي العرش وسرير وطاولة لتكون طاولة الشورى..
وبما أني ابن هذه المدينة البارة لك أريد أن أخبرك عن شجرة
بها الصفات التي تريدها..

أعطوه مكافأة ألف دينار.. لكن أي نوع من الأشجار؟؟؟

إنها شجرة البحر يا مولاي..

شجرة البحر؟؟ أجل

هيه.. أيتها الشجرة.. ماذا يعطون؟؟؟

استغفري ربك يا حرمه.. أكون معكِ وياكساً من قلة
السك أو تكون شبكي ممزقة أصلها تحت الشجرة..

لا بل تذهب لأن اللقيات يقصدنها باستمرار.. يعلقن بها
حجب الحب والغرام..

وأنا ما علاقي..

علاقتك أنك تراقبن لعل واحدة تقع في غرامك؟؟؟

تكهد محمود وهو يرنو إلى الشجرة.. مد يده.. تلمس
جذعها بحنو.. كاد أن يبكي.. لم يعد له من لحظات المعادة
إلا الجلوس تحت هذه للشجرة يراجع حسابات الزمن ويشكو
أرجاعه إلى هذه الظلال الكثيفة.. البحر صامت.. والشجرة
صامتة ومحمود صديق هذه الشجرة منذ خمسين سنة.. منذ
أن كان طفلاً لقد هرم والشجرة لم تهرم.. إنها كما هي يوم
رأها لأول مرة.. ويوم كتب اسمه واسم حبيبته ليلي.. تكن
الزمن فريقيهما وتزوج غيرة.. أتذكرين يا شجرة البحر،
طمرت سمعته وهو يخاطب الشجرة.. كان حفيف الأوراق
كافي بالنسبة له ليستمر بالشكوى والشجون.. نظر إلى يديه..
جلدهما متشقق.. مخرجل، تهاعيد كثيرة تتشعب على
سطحهما.. شتم الزمن الذي هو سبب الشقاء.. ثم استدرج..
وشتم الباشا الذي يحكم المدينة وهو ينهض عائد إلى المنزل..

وأنا على الشدة.. خلفني الزمن كصفحة.. أشهد النجوم
والكنهات.. وأسلج بين أرفاق كل ما يدور في المدينة.. مرة
فأض بي الصمت.. أريدت أن أقول رأيي.. والأزمة تجرني..
والناس يتخبرين.. والفلوك يظلمون.. ولكن زجرني البحر وقال:
كوني مطي.. إنني أستذكر الذين رحلوا والذين سيأتون..
أستذكر الأيدي الملوحة والدموع النافرة.. وتعتريني نهدة حزن
لا أعرف صرعا.. أرسل بالموج يسفع الصغور.. ويقتها وهي
لا تذب لها إلا أنها قائنة صامتة صابرة..

ماذا في المدينة؟؟؟

أصبخة تراق على الشوارع والجدران.. أطفال يحملون
المكائن يلغون المدينة.. عسس وتجولون.. هنا يقتلمون
الأشجار وهناك يزرعون.. وحفرين أرضاً وهناك يبنون.. أي

وأخذ المنشار يحزّ.. يحزّ.. تكسرت أسنان المنشار وجرحت يد أحد الرجال.. فأثنى آخر يحمل قأسه وراح يحدو بقوة (يضرب ويضرب.. والريح تشتد) .. كان الأثنين يتعاطم ويشدد وقفه في أذن المعجوز.. وكان البحر صامئاً صابراً.. وقف الرجال عاجزين يتهددون منهكين.. وما أن اقترب «محمود» الصياد حتى نهرهم وقال: ابعدوا إن هذه الشجرة أعرفها كما أعرف زوجتي، إنها تحتاج إلى فارس قوى هاتوا الفأس.

فأس تملو.. تهبط.. تملو.. أنين.. ثنرات تطير وتندخل الميون.. ثنرات.. و«محمود» يملو وينحنى.. والشجرة تكن.. كأنها بشر (سرياً).. وكأنها تعاتب محمود.. «مفسون عاماً من الشجرة يا محمود

.. اغرصى.. ومكافأة «الوالى» ورضاه..»

وهذرت الريح.. والمدينة كلها ترنو.. وتشهد شجاراً حاداً بين محمود والشجرة.. أتتحديني؟؟..

وأخذت الشجرة تتهاوى.. بكت أم كامل.. وبكى عشاق آخرون كلابيون.. أخذوا يجمعون الثنرات.. صعد إلى أعلى.. أعلى.. ابتعد الوالى ومع ذلك ذهب خذله مع الموج..

ركضوا كلهم باتجاه الوالى يقدمون أحذيتهم له.. الشجرة تميل.. والميون ترنو.. محمود يتصيب عرقاً وهو يضطرب كلور هائج.. راح المنشار يأكل الجسد القديم.. يأكل الأسماء والأزمنة.. والشجرة تهوى.. ثم.. ثم بكل ثقل زمن الصداقة مع محمود.. بكل ثقل ظلالها التي خبأت أجساداً وأسراراً سقت على رأس محمود قذوى انفجار وتساعد واتشق رأس محمود.. سال دمه حتى وصل الموج فصنع مع الموج المتحرك خطاً أحمر عريضاً يتعرج مع الصغور.. زهرت أم كامل ومضت بتوهمها عشاقاً وأسماء. ■

نادى البحر الشجرة فلم تجب.. ها هي ترى كيف يهيلون لها السيوف والبلطعات والفؤوس عروها من أغصانها أولاً.. وإحداً.. وإحداً ثم أتوا بحصان الوالى الذى راح يقضم الأغصان والأوراق..

ها هي عبارة عن ساق تكسوها الأسماء ووراء كل اسم قصة.. آلاف القصص مكتوبة على جذعها.. شرعت وجهها لسماء عارية.. هاتوا المنشار..

راح المنشار يحزّ جذعها.. تقشرت بعض الأسماء.. سقطت على الأرض.. هبت رياح قوية وذرت القشور والأوراق.. خاف الناباش وراح يبعداً.

كانت دموع تسيل من الأغصان المقطوعة وهم يحاولون نشر الجذع.. لم يستطيعوا جرح خاصرة الشجرة.. تكتلت قطعاً صغيرة.. بكت الشجرة.. صمت البحر.. وتحرك الموج بطيئاً.. إنه يسمع أنين الشجرة ويسمع تحبيبها الذى ملأ الفضاء للرحب على شكل هبات ريح قوية..

كانت أم كامل في منزلها تمشط شعرها الأبيض.. طار الشط من بينها.. دهشت زمجر منشوع ورق الشجرة في زجاجة أم كامل.. أدركت المعجوز أن الشجرة في خطر فأتجهت تركض إلى البحر.

* * *

اتركوا الشجرة.. إنها مباركة.. مقدسة.

قالت أم كامل.. لم يكثر أحد لذلك..

اتركوها.. قالت وراحت ترمي نفسها عند جذع الشجرة.. نهرها الرجال.. جروها بعيداً «مجنونة».. ذك الأضجار قابلة للقطع..



عبد الناصر حلم الزمن الجميل

محمد عبدالسلام العمري

هل بسبب سعد الشريف حاصروا عائلته، تأتبه أوقات تقاص لا يشارك ولا يفهم لا يرغب في المعرفة، تلك الأوقات التي كان فيها في أشد الحاجة إلى سدمة لشحذ همته، ليتذكر أن العائلة الممتدة في أرجاء البلاد رجال ذوو جسارته وإقدام، لم يتركوا نفوسهم تتأكل حتى الموت، الزمن يتغير بجوهر، في كل لحظة جديد، لم تكن الفرصة مشاحة في أي وقت قدر ما هي عليه الآن. يأخذون كل شيء، ولا يتركون إلا الفتات، عليه أن يبدأ من جديد إذا أراد إحياء ذكرى الأجداد، ألا يخلتهم، ويترك حبال الأمل ممتدة، ربما حان وقت تترك فيه الأمور وتستقيم، عليه أن يجازف بجسارة، إن المجازفة المحسوبة وليست المشهورة لاتعني الخسارة أبداً.

ترك بعضهم البلاد وهرب إلى مصر الشام، منهم من قاوم، ومنهم من ينتظر، الآمال مازالت معقودة وإرادتهم لم تنكسر، لم ينهزموا، رغم أن تفكيرهم بات واضحاً بعد أن استقرى بينهم الحقد والضغينة والصراعات الصغيرة والصغيرة على الأموال والعمولات والمناصب، غداها فيهم الآخرون، وبدأت تصفية الحسابات.

أما لا تتحرك وتقتض كطيار سابق وتضع اللبنة الأولى حتى تعيد مجد أسرتك وتلم شملها من جديد؟ أنت تعلم أنهم يعرفون ذلك، لذا وضعوه تحت حراسة أمنية متعددة منذ تلك الحادثة المروعة التي قام بها مع زملائه، وهربوا بطاكراتهم إلى مصر.

لاتحذر أن تكون أحلاماً يستعيد من خلالها الحقيقة، يعرف أن الواقع جائم كالكتايبوس، لا يغمه هذا من سرقة أوقات حلم خلاها.

فلم يدرك صبر وحتى هذه اللحظة أن ما بدا من الشريف لا يعدو أن يكون الطبقة الأولى من تراكمت كلسية ترسبت على مدى عمره، تغلغلت في عمر كامل من المشاكل، تجاوزها الآن أو هكذا أوهم نفسه، تظهر على السطح من أن الآخر، يحارب قدر ما يستطيع وأدما في مهدها أو السيطرة عليها، أو تأجيلها، حتى يجد لها الحلول المناسبة.

يمشي في هذه البلاد كسائر شعوبها، محاطاً بأجهزة أمنية واستخبارات مختلفة، منازل وتلفوناته وأولاده مراقبين، حصار أمني معكم، أمال تفسد في لاهور، يحسه عماد وزكي وأكثر القادمين إلى مكتبه، لاحظ ذلك أبا الخير، وكوتة، وكل الذين تعاملوا معه.

وجد ذلك أمراً طليعياً، فالجميع مثله، تألف مع هذا من زمن طويل، لایشطه الآن إلا الانتقام من يده بجمع قلوبها.

حياة الشريف سلسة من الانتصارات والانكسارات، لم يتسرب للناس إليه، لديه القدرة على المقاومة والتصدى للصعاب، أحياناً يرى أن هذا الحصار مهلكه، وهذه الجروح والتدرب تقلل من قدرته على المقاومة، متى كانت هذه عوامل تهز تثير اضطرابه؟ إحساسه بوطئه طاع، لا يقوم، يقول: أنا الألب الشرعي له.

إن ما يقتل الهمة حقاً هو التخاذل، أحياناً يحس بتسلل الخوف والفرق إلى نفسه، أملاكه الكبيرة التي ورثها عن الأشراف، أبيه وجدوده تعرضت لعملية سطو منظم وقانوني، حدث ذلك أثناء فترة سجنه، وبعد خروجه، أولاد العم حدث لهم ما حدث له رغم أنهم لم يسجنوا، كانوا يؤمنون أن صدر الأمر صدر اليوم، لقد كثر الأعداء وتراكبت زيادتهم مع الأزيداد المطرد في اكتشاف اللزوة.

كان اللجوء السياسي للطيارين الأربعة يمثل جرحاً دامياً ومجروحاً، وسابقة لايحمد عقباه، وضربة في مقتل، ويذا بالنسبة لهم حزناً مقيماً، حاولوا بكل مايسطيعون من وسائل ترغيب وتزهيب قطع خط الرجعة على مثل هذه الحادثة، فوعدوا كل واحد منهم بوعود خاص، حسب أحلامه ورغباته وقدراته وخياله، والشريف ابن الخامسة والأربعين، الذي تزوج مرتين حتى الآن وترك أولاده لاجئاً نشط خياله واتسع أفقه عندما خالط ناساً غير الناس، وقرأ كتباً غير الكتب المتاحة، سافر إلى أمريكا وأوروبا من خلال الأجهزة التي تولت حمايته ورعايته.

يخيل لمن يراه أنه على وشك الرحيل، ولم يبق له إلا القليل من الأيام، يستطيع أن يصنع فيها مستقبلاً وأن يؤمن بمعيشة أولاده من تصحر الأيام القادمة إذا اختار منصباً مناسباً، وأختل مركزاً مرموقاً، عمل أعمالاً كثيرة متصلة في وقت واحد، سهواً له ذلك بكل الطرق فيما بعد، بعد أن عرف مقدار إمكانياته الفائقة غير الموقاة.

لم يستطع أن يعمل طبيباً أو مهندساً، وإن كان كطيار يستطيع أن يعمل مهندساً في ورش السلاح، رفضوا استخدامه ثانية، لا يستطيع أن يعمل طياراً خاصاً، رفضت الشركة الوطنية المدنية للطيران تعيينه، كان معاشه يزداد بمعدلات غير متعارف عليها يكفيه وعائلته بخير أيضاً.

يعرف أن هذه الزيادة تأتيه لمساهمة الوطنية في زيادة النسل، بعد فترة من قدومه وقبل أن يشعر الاستقرار أحس أن أحلامه وآماله تخبر حياً، وتتقد حيناً آخر، هو ما بدا له من السخافة بكمكان، أخذ في تصنيع وقته كيفما اتفق، فعمل في أكثر من مهنة، أصبح متسبباً، إلى أن يأخذ زمام المبادرة يعرف طريقه.

تنقل حسب الإيحاء من سبوبة إلى أخرى. ترتبط كل سبوبة بزمان معين، إحداهما التي مازال مصبراً عليها رغم ملايين عمله كمرشد شعائر، عمل محامياً، وكاتباً وصحفيًا، وشاعراً نبطياً، ومغنياً شعبياً، وسمسماراً للعقارات، وبانماً للسيارات في وقت، وتاجراً لها في وقت آخر، يتطلب ذلك تأدية بعض زيارات السجامة الضرورية. وإقامة بعض العلاقات الاجتماعية التي يفر منها بطبعه، وتنشيط وتجديد

هل كان الهروب إلى مصر هو الحل؟ هل هو تعبير عن رفض الوضع القائم؟ وإماذا لم يكونوا أكثر إيجابية والتعبير عن ذلك بشكل آخر؟ هل كان إحساسهم بالقمع مسيطراً وأن الطرف الآخر هو الأقوى؟ لدى سعد الشريف أسباب كثيرة دفعته وزملاءه إلى الهروب، الخوف من القتل أحدها.

رفضوا المشاركة في ضرب القوات المصرية، رفضوا كل الإغراءات التي قدمت لهم، تأثروا المد القومي الذي يجسده عبد الناصر وينادي به عازماً، أشعل في العرب بعد طول سبات اعتزازهم بأنفسهم وراثتهم وحررياتهم ووجدتهم، فمروا عن ذلك بطرق مختلفة.

كانوا بالفطرة صادقين مع أنفسهم، لوالي الرفض العربي للأنظمة القائمة بأشكال مختلفة، اشتعلت قوى التحرر، هامي الثورة أضحت مجاورة لهم، يسمعون عن ناصر من أزمة طويلة، جاءهم الآن مجاوراً، فلماذا الهروب إلى القاهرة؟ لم لم يكونوا أكثر إيجابية؟ يشاركون في التغيير؟ هل هي السراهقة الفكرية؟ أم الخوف؟

على أية حال إنها المحاولة الأولى، وربما كانت الأصعب، لقد توقعوا محاولات أخرى، لم يدروا أن مصيرهم قد تحدد تماماً وإن يخادروا القاهرة مطلقاً إلى بلادهم، إلا إذا حدثت ثورة أو معجزة، هو ما بدا بالمثل معجزة.

لقد اتفق الزعيمان، وقدموا وعدوما في عرض البحر بتبادل اللاجئيين السياسيين حسب رغبتهم، فخيرهم بين البقاء أو الرجوع إلى الوطن.

اختاروا العودة لأسباب كثيرة، تحت تأثير إغراءات بلا حدود تخطت حق اللجوء السياسي وضمان السلامة المعيشة الكريمة وعودهم بعدم إثارة المشاكل، جاءتهم من قنوات خلفية وغير رسمية ضمن زيارات الأهل والأصدقاء، وعود رسمية محملة بالهدايا والنفود، أكثر إغراء إذا ما قارنوا هذه البلاد.

لا يريدون أن يكون هروب هؤلاء الطيارين سابقة تحسب على الحكم مدى الحياة، ضمن وعودهم إقامة احتفالات كبرى حتى يرى الناس مقدار حفاوة الوطن بشعبه، لن يخلل أبنائه أبداً.

.. لا تزد يابن الشريف لكتعن، قل أيش تبغى.

.. اللى أبغاه أنت خابره، فكوا حصارى، أو أنركونى أسافر.

.. سفر مايصور، العاقل بىسى هذا، وماحدا محاصرك،
لكنها أفعالك السفزية.

.. يابو اللال، مألبنى منكم شىء، الأجانب يشتكفون،
الخيز واجد بالأكوام. يتوزع بلا حساب.

.. قلت لك لا تزد، ماعاد عدى وقت أنصيعه.

.. أنت تطردنى من هالبيت، ماعملها حدا منكم ولا
كبيركم نفسه، غدا الجمعة يصير خير.

.. وأيش تبغى تسوى.

.. الله مالك شغل، نسوى اللى اسويه، مأسوت أنا وأولادى
بالغزى والعار، الكلب يعوى إذا ما حدا قرب منه.

.. اللى تقدر تسويه سويه يابن الشريف

بعد الأذان الأول وقبل أن يتمكن الخطيب من الميكروفون
الذى يرج به المكان رجاً، وإلقاً ومثاقاً، مدحوراً برضاء أولياء
الأمر، قفز الشريف إلى الميكروفون وصاح صيحات هستيرية،
تكلم عن الظلم الذى يتعرض له، وكيف طرده المسئول من
الإمارة، ورفض إزاحة الرقابة عن كاهله، رفض رجوعه إلى
عمله، أو إسناد أى عمل جديد له. لم يبق أمامه إلا أن يخرج
بأولاده إلى المسجد، نبه المسئولين إلى إعطاء كل من يلبس
طاقية سوناه الهبات والطاقيا. تسام.. هل هذا هو الحل؟ هل
هذا هو الشرع الذى ينادون به؟ يقتلوننا على الحياة، ينافخون
بالبخير الذى هم جميع الأرباء.

أثناء استرساله وان الصمت الصحراوى الذى تسام من
الجبال المحيطة، فأضضى ضياء الشمس مجسماً، وظهرت
أشكال مختلطة، عمت الكتابة والضيق جميع المصلين، لأن أيد
قوية وقبضات قاسية انتزعتهم من أمام الميكروفون، قطعوا التيار
الكهربائى قبل ذلك، حبسوا أنها مؤامرة متعددة الأطراف.

يكس المصلون رؤوسهم سامتين، الأجانب منهم يتناوبون
الانحناف والتساولات اللخفية، فلا يشغى غليلهم أحد، عندما

علاقاته العائلية. لذا لم ينجح فى ذلك، فشل فشلاً ذريعاً،
وازدادت عدوئته مع كل من حرص على صدافته.

إذا بدأ أحد عملاً ساعده، أياً كان هذا العمل، إن قروض
بنك التنمية العقارية سهلة، من الممكن الحصول منها على أى
مبلغ، يدرك المسليف الزراعى، البلوك الوطنية، البنوك
الأجنبية، إن أى بنك يستطيع أن يقف بجوار أى مواطن
حسب التعليمات، ويدون أى شروط، ويلا فوائد، والأقساط
المستحقة تسقط تلقائياً كلما مرت عليها مدة زمنية معينة.

مالذى جعل واحداً مثل الشريف يفشل فى كل عمل
حاوله أو انتسب إليه. كل من يعمل معهم يضيئون به بعد
فترة، ثم يستقون عن خدماته، وأحسن بأنه لم يعد له حاضر.
ولم يبق له إلا الوهم، وأن جذوره مثبتة.

لقد ماضات عليه دائرة حصاره، تأكد أن هناك جهة ما
قوية تحاربه فى رزق أولاده، وعندما لم يعد هناك مفر من
المواجهة وجد أمامه خيارين لا ثالث لهما، إما أن ينكس
على نفسه ويتجنب الجميع ويومت كمداً وقهراً، أو أن يركب
الخطر ويواجه القهر غير المعروف مصدره، بطبيعته كطيار
أختار المواجهة.

فى صبيحة أحد الأيام توجه بمفرده إلى مسئول المنطقة
الغربية، دخل ضمن عشرات الناس الذين يقابلهم يومياً، أختار
مكاناً قريباً وجلس حتى يكون له أولوية للحدث، عندما جاء
دوره تخطاه، عرف بوجوده قبل دخوله، منذ تحدث أس
تليفونياً مع أحد أقاربه.

عندما كخطاه تأكدت لديه الشكوك، ازداد إصراراً على
تصعيد الأمور التى أصبحت متساوية بالنسبة له، قرر الصبر
والانتظار إلى أن ينهض من عهده ويهدأ، ولما لم يبق إلا هو،
رتأهب المسئول للتصرف هب وإلقاً منادياً.. طال عمرك..
توقف الرجل بضجر وضيق، بدا متأففاً قال:

.. هات المالفة.

.. أنت أول من يدري بالسالفة، أنتم تحاربونى وتقطعون
رزق أولادى، وتحاصرونى، لقد وعدتو، وأناجئت على
وعد العر.

القصة

أتعاه البلاد، خاصة بعد تمرد كطيار، أصحى رمزاً يحتذى به، لن يكلم الناس، ولن يحتجوا للعامة، لكنهم فى داخلاتهم يتلون، يعرفون أن هذا الاتهام غير صحيح، ثم أتتا وعدناه وقد جاء، ولا يحق لنا كرجال أن ننقض وعودنا، نعم سبب لنا متاعب ومشاكل لا حصر لها وقد عاقبنا بما فيه الكفاية فى رزقه وعمله وشرفه، أطلقنا عليه أحمق الإشاعات، جرحناه وحاسرناه وسجنناه، هذا يكفى، خطوة أخرى ستجعل سمعتنا فى الحضيض، عليكم أن تقدروا وأن تتكبهوا إلى هذا، إن كل شيء يحدث هذا يذاع فى القاهرة نفس الوقت.

سأله أحدهم عن مصير الملعون هذا الذى يؤلب الناس ضننا، قال دون تردد: «تتركونه فى حاله يكون مؤسسة، ويزالوا مهنة، وتساعدونه كأى مواطن يولد بنا، ويهد يده، ثم راصل تدخين نرجيلة».

راوه حلاً عبقرى، إن قوة السلطة وثقتها، وقوة الحكم لا يجب أن تهتز من فعل صبياني، لاحظ مدخن النارجيلة أن البعض منهم قد سمعت سمعاً مطبقاً، البعض الآخر يوافق على أى اقتراح، إن الجميع فى حاجة ماسة إلى معرفة كيف يتم طرح التساؤلات والإجابات المختلفة. والمستدعة، ونفس هذا الغبار، ووجوب الإحساس بالمتناقضات والتضاعلات المختلفة والأفكار والأخطار المحيطة.

أوقفوه فى سجن انفرادى، فاستمد، هباً نفسه لوسائل التعذيب الجديدة التى تنشط ذاكرته كلما نسي، منذ هروبه وهو عرضة لذلك، تكرر تعذيبه وإهانته كلما سحنت الفرصة، شب حريق من احتكاك الأجساد بأسفلت الطريق الذى كان قمارانه لا يزال يخطى من شدة الحرارة، فشم رائحة شواء لحمه، والدخان المنبعث من لحم زملاجه، يجر جرونتهم عراباً على أسفلت المدينة المقصمة، بسيارات سرعتها مقر فى الساعة، بدت كعملية سحر، التصقت أجسادهم بالأسفلت الذى احتفظ بقطع منها، تساقط لحمه قطعاً صغيرة، لا تترك خلفها إلا فجرات مليئة بالقروح والصدید.

بدا كشبح لما كان عليه من قبل، أنقص الجوع والمرض والتعذيب عشرين كجم من وزنه، وجعله التهاب فى الشرج يمشى ملتحياً مثل شيخ طاعن فى السن، حطمت تجربة العنف الحواجز بين عواطفه، صار ينتقل من الكآبة إلى الضحك

صعد الخطيب المنبر علت المهمة، تنازعوا الأخبار فيما بينهم، تنوكت من الصفوف الأولى إلى الصفوف الخلفية عن القبض على الرجل الذى مافقه ويقاوم طائفاً بصوت عال حماية المسجد له ووعد الصادق الأمين، من دخله كان آمناً.

خرج المصلون مسرعين، لم يجدوا أحداً لابساً طوقى سوداء، تم جمع الأولاد فى إحدى العريات، قادهم إلى رعاية الأحداث، وجئ بالشريف إلى قسم الشرطة.

تمت السيطرة على الميكروفونات الداخلية، ثم منبطها حسب نبذبات صوت الخطيب بحيث لا تعلق أى درجة من الصوت إذا كان المتحدث غيره، خافوا أن يحدث مرة ثانية فتصير فتنة، وتثير الفلق وتترك المتاعب، قد عرف عنهم استقامتهم الشديدة فى كل ما ليس مهماً.

تعددت الآراء بشأن مصير للشريف المحزن، اختاره لنفسه دون رعى، وبدون أى إحساس بالمسؤولية، تجاه أولاده وزوجاته، أخواته وألاد العم، وباقي العائلة.

صنع إحدى خيارات مصيره عودته إلى السجن مرة أخرى، أحدهم أشار بطريقة عابرة إلى جنونه، هذه الأفعال والتصرفات لا تأتى بها إنسان عاقل، وأن للمستشفى هو الحل الأمثل لمثل هذه الحالة، حتى نقى المجتمع شره، توقفوا كثيراً أمام هذا الاقتراح والذى لم يحظ باقتراح أو حل آخر يمثل ما حظى به من مناقشة، ارتاحوا لهذا الاتهام الذى سبب لى استحقاقاً من قبل الناس، سيحظى المجتمع بالهدوء والسكينة.

أشار أحدهم بعد صمت طويل إلى أن الاقتراح سيقلب مواجع كثيرة، منذ الصراع التاريخى المرير بين المعتاكين، وألح وهو يدخل نرجيلته معداً حجراً آخر من الجراح إلى أن هذا الاتهام أصبح مجبوجاً، وغير مقبول، إذ أن المستشفى الذى يديرها اليمنى المخبل هذا قد أضحى مليئاً بهؤلاء الذين لا تهم لهم، ثم تسامح ليس هناك من تهمة أخرى أو حل آخر؟

نظروا إليه غير مصدقين ما قدمه من اقتراحات غابت عن ذهنهم، أبداً دهشتهم واستحسانهم ووافقوا، لم تكن لديهم القدرة على الابتكار وإيجاد الأسباب البديلة.

اقترح مدخن الجراح حل تلاه بهدوء وبلا عصبية، قال: إن الشريف معروف على نطاق واسع، عائلته منتشرة فى

الهيستيري فجأة دون مبررات، وخرج إلى السجن الكبير على وعد بالعودة ثانية، قرروا السلاسل للنادية، أحاطوا بها صدره، فأنقبض فمه، أحسنت شرايين عنقه، برزت امتلاعه في جنبه، أخذت عضلات بطنه تتشنج ثم تسترخي، كما يحدث عندما يتقيأ، يئن من شدة الألم، يضد الحبال التي تربيته، يضطرب في غير طائل، يحاول أن يخفف للتصاق جسده بالحدود المحترقة، كانت عوداه طرفان، ودموع تسيل على خديه.

تقف النسوة في انتظار الزوج الذي تعددت مشاكله، يضيف بهيمه ورعونه مشكلة بعد أخرى، تتلطف أسننهن بالعداء على الظلمة، تهافتن مع نساء العائلة في كل مكان، دأبن الأولاد الكبار على إكثاله عن فعلته، اتصلوا بالأخوال والأعمام والمعارف، وباقى العائلة، اتصلوا بالمسؤولين في كل مكان ولما لم يجدوا صدقوا إرسال برقيات إلى ديوان المظالم.

لم يدر أمر بلول أم بنهار، كم مر عليه من الوقت والأيام في هذا المكان؟ بدا أن هناك تنويراً في معاملته، أوقفوا التعذيب النفسي والجسدي الذي يزايلونه وفرح وسرور لأى قادم جديد بلا أى تعليمات مسبقة، أحس بتخمر فكه العلوي بعد أن فقد الفك السفلي، ورداً فمه كفتحة مظلمة.

عرف أن هناك جديداً قد تم في تقرير مصيره، فلم يتجهياً للخروج، يرجعون في كلامهم، دخلوا بكثرة وسرعة، ورحلوا كذلك، تكرر هذا عدة مرات، فاعتقد أن هناك أساليب جديدة لم يعرفها.

عندما يسمع وقع الأقدام تتكسب ذبذبات شعره، يتشعر بدنه، وقع الأقدام في هذه الأتيل، وسرير الأفعال، والسلاسل والجنائز تحدث أسوأ تنافسية شديدة، فتساعد على خلق وتكوين أوهام تكفي في رأسه، تحدث شروخها ومصيرها.

يجد جديداً كلما سجنوه، فالأعداء في الزيد، وقص الرقبة لا يتوقف، وإقامة الحدود المختلفة تنفذ في كل مدن البلاد، فوجدت للسجون والطرق والساحات مليئة بنوى العاهات، الذين قطعت أياديهم وأرجلهم، وجذعت أنوفهم، وقطعت آذانهم.

توسعوا في إقامة السجون، وكلما امتلأت احتفلوا بافتتاح سجن جديد، وتطورت أساليب التعذيب فتقارأ العيون باستخدام ملاعق الطعام، وسورا بروزات أعضاء السجن وجسمه وجعلوها في مستوى واحد بالقسط بالسيف والكي بالمكواة، ووضعوا التوابل مثل الشطة على الجروح حتى تطول الآلم الضحايا ومعاناتهم، اختلط السجن الصغير بالسجن الكبير، وأضحى لمن لم يسجن قريب مسجون، انتشر المخبرون في الشارع في كل الأماكن، قالوا لو أن الناس تمت تربيته في السجن، فإن العالم سيكون أفضل، قال أخوه الذي جاء من مدينة «ط»؛ «سمعت أنهم يفكرون في وضعك في إحدى السمحات لكي تنال ماتحتاج إليه من علاج»، قال الشريف: «لا يجسرون على ذلك»، قال أخوه: «بل يستطيعون، إن القاضي يمكنه الحكم بعدم أهليتك بالأبوة، وسوف يكون لكل هذا تكاليف كثيرة، هكذا تباع أملاكك، ولك أن تخمن من سيكون المشتري».

هذأ من نفسه فليست جديدة عليه هذه الحرب، وعندما عرف ميحاد خروجه لم يفرح ولم يبق، وجد عائلته في انتظاره، في وهج فرحتهم نسوا كل شيء، غفوا له في الطريق، عرف أن مدحوا كثيراً ترك في الصباح الباكر مبلغاً ضخماً، ورسالة لم تفض، وكان الشريف قد توصل إلى أنه من المبت أن تمنع مالا يمنع، ويعرف أيضاً أنهم يمنحون الملو عن السجناء قبل يوم واحد من الإفراج عنهم.

قام من فوره وكانت مناسك الشعائر على الأبواب باستخراج التصريحات اللازمة، سهوا له كل شيء بسرعة متناهية، بلا أى رسوم، بناء على رغبته كلفوه بالاستعداد لاستقبال أكثر من مائتي مصري يرغبون في أداء الشعائر وإرشادهم، لقفوه كيفية البدء، القيام بالترتيبات اللازمة، صرفوا له للقيام، أعطوه أجره مقدماً.

اتسعت أعماله فازداد عدد مساعديه، تعودوا أن أتوا إليه سنوياً، ظل يعمل كطيار مقاتل دون أن يكون له هدف سوى سمعته وأولاده والحصول على أكبر قدر من المكاسب، فتح المال أبواباً عريضة من النشاط والفكر المتجدد، فاشترى الأراضي والعقارات التي تنصع في كل موسم من مواسم الشعائر، يبيها حتى يظهر بمظهر الغنى الكبير، غير محتاج

لم يخب الظن بنفسه كعادته، فعمل الشريف المستحيلات ووسط كبار القوم حتى حصل على إذن خاص بالسفر من أعلى رأس في البلاد، هو الذي قرر عدم سفره فيما سبق، عندما استعطفه وشرح حاله، وبين مدى الفارق الشاسع بين بلاده وملجئه، والخير العميم الذي يرقى فيه الوطن، وأن سفره ليس إلا لمحاولة غرف الذمة بطريقة مشروعة.

وافق الكبير على سفره عندما سمع هذا الكلام الصحيح في مجمله، أخرجوا له جواز لسفرة واحدة إلى القاهرة فقط دون غيرها من البلاد كطليه.

حلم أثناء ذلك بشركة مقاولات كبرى، تعطيه الثقة والأمان، ليمد نشاطه كمرشد إلى كل مؤدى للشعائر، ما الذي يستطيع أن يوجد للعالم غير للشعائر، ومن يستطيع أن ينفذ تعاليمها، ويأخذ بيدهم مثل الشريف؟!

من أين استقى هذا الطيار الذي نال تعليمه في مصر هذه الأفكار، هل البدوية فيه والقطرة نزلت عليه ونقحت؟ هل هي الطبيعة القاسية التي أوحت إليه بذلك؟ أم هو السجن وطرائق تعذيبه المختلفة؟ ما الذي يريد إثباته بالضبط؟

نسى عائلته تماماً، نساؤه الأربعة المتوثرات دائماً من الزوجة الجديدة، لا يعرفن متى تأتي، الدور على من فيهن؟ يعملن حسابهن دائماً، لا يستطيع الاقتراب من أنفسهن أم آمال وعود وزكى، يستطيع أن يهجرها لكنه لا يستطيع أن يطلقها.

كان للشريف قلقه الخاص الذي صاحبه منذ مجيئه من القاهرة. كل من يقترب منه يتحدث إليه هو بالضرورة عميل للأمن العام وجاسوس، ليست الأيام مثل الأيام، فالأجهزة تتدخلت في بعضها، وأن يعرف من يلعب لحساب من، وظن أن لكل يلعب عليه، أوصوا عليه من هناك، ومن هنا تنفقه، أو ربما جهازهم هو الذي يلاعبه، حدد علاقته، اختار معاونيه بحماية لاتخلو من شك. لم يرتع للحديث إلا مع أبنائه.

بالإضافة إلى مشاكلها الخاصة في لاهور كانت محور أحاديث مجاميع عربية كثيرة تدرس في هذه البلاد، يلتقون دائماً في نادى بلدهم. تتكرر هذه الأحاديث في وجودها وعدم وجودها، ولم تعرف كيف تسكت هذه الأسنة وتمنعهم من

أموال مؤدى الشعائر، يزداد عددهم كل عام بشكل كبير، جاءوا من المغرب وتونس بالتحديد، وأعداد كبيرة بعيداً عن الجهات الرسمية، لا سمة وشهرته وغداه أكثرهم من التمام الصغيرات الجميلات، اللاتي يعدن بعد أداء الشعائر بلا ذنوب كما ولدتهن أمهاتهن.

تلك الأيام مابين العيدين هي رصيده المخزون لباقى العام، فالنساء غير النساء، اللشوة غير اللشوة، والضمعة غير الضمة، والقبيلة غير القبيلة، والمأوى، غير المأوى، رغم أنهم قالوا كثيراً لا اختلاف، لكن الهالوي والراغب والمتدق والخبير لابد أن يعرف الفرق. مواسم أداء الشعائر غنية وثرية ومعمّاة، تشغل أوقاته بلا حدود، يعلمون كيف يؤدّين للشعائر على الوجه الصحيح، يوزع مسؤولية الباقيين على الحاج حلمي وعمار وزكى، يخططون ويفقدون، يعرفون عدد القادمين وجسباتهم، خيامهم، توزيع أماكنهم من خرائط رسموها بدقة للمساحة المخصصة لهم، يطالب الجميع بالجديّة، ويعطى كل واحد مسؤولية محددة ثم يتابع تنفيذ أوامره أولاً بأول.

هل لجأ الشريف إلى المقاولات لأن التجارة في العقارات ودخل موسم الشعائر لا يفي نزواته وغزواته ومنازله؟ هل هو الانتقام لما لاقاه من قهر وقع؟ هل من تحديد إقامته ومنعه من السفر؟ أم لجأ إلى المقاولات حباً في المعرفة ورغبة في ارتداد مجال لم يتطرق إليه؟

بدا أنه لم يكن هناك من هدف لأي مواطن في هذا البلد سوى إصابة أكبر قدر ممكن من المال في أقل فترة زمنية، وتأثرت أفعال تلك الأيام أن للقطرة مدة زمنية محددة وستكتمش وتتقص، وتعود البلاد إلى سيرتها الأولى، وأن من لم يحقق أكبر قدر من المال في هذه الأيام لن يحقق شيئاً بعد ذلك وهو ما بدأ فيما بعد.

كانت المقاولات إحدى الوسائل السريعة، فدخلها كل من له أية معرفة بسيطة أوقدره محدودة، من أرقام القود، بدت المقاولات كحلل الثروة المنتظرة، فانتشر الكفلاء في جميع أنحاء العالم باحثين عن عمال ومهندسين دون أن يكون لديهم فكرة عن أي شيء، يقولون ما هي خسارة، إذا وجدنا شغل شغلناهم، وإذا ما وجدنا شغل بطعام.

كلما مرت الأسابيع والشهور كلما أحموا بأنهم أكثر جيناً، وأشدّ عجزاً من اتخاذ قرار صريح، راحت الأراء تتحارب في كيفية اتخاذ قرار يرد الاعيار لمالئهم، قمنوا أياماً فضيحة، وهم يتصوون في كل ليلة أن انتهاك أعراضهم بات وشيكاً، وأنهم ضمن القالة حتى يكسروا إرادتهم جميعاً دفعة واحدة.

لم يتكلموا عن مخاوفهم، ولم يهدئ كل واحد منهم الآخر بالتحدث عما يفرعه، اكتفوا بالامتناع وتبادل النظرات الراجعة والمذعورة كلما مر طوف خيال بهم، أو دق جرس مكتبهم أو قيلتهم.

لم تكن لملل هذه التكرات أن تصل للشريف عن أحواله وأماله، وكان يتساءل أحياناً ما هو المطلوب منه؟ وود لو أن أحداً أوحى إليه بما يريدون، لكنهم يقنوا ومضوا في عداد الأموات لم ينتبهوا إلى هذا الموار الذي يعمل في دخيلته، ولم ينتبهوا أكثر إلى أن نجاهم في حصاره يتأكد يوماً بعد يوم، وهو يستدفر عزالته وقواته المخزونة حتى ينجح بالاحتفاظ بعقله وبقلبه، لأن الأيام الآتية كثيرة، وهو يود أن يعيشها.

لم يتنبه للخلال والركوس كزملاء الثورة. البعض منهم كسرت إرادته تماماً، ورضخ رضوخاً مزيواً، وشارك في العمليات المستمرة والمتوالية في تجريح عبد الناس، في المظاهرات الكثيرة التي اندلعت على فترات متقاربة ومتفاوتة رداً على المظاهرات القتالية التي كانت تخرج في القاهرة بعد خطاباته الثورية، والتي كان ينادي فيها بأن ثروة العرب للعرب.

في تلك البلاد، وفي إحدى المظاهرات احتفلوا احتفالاً كبيراً بأحد العمور الضخم لم يتعمدوا على مشاهدة مثله، بدا أن له أكثر من رأس، خطوطه باللون الأبيض والأحمر والأسود وأحاطوه بالحرر الصغيرة المخططة بنفس الألوان في مركب ذات جلال كبير تقدمه مسئول حوله حرسه والمؤيدون، ثم مركب العمر يتوسطهم الحمار الضخم مكتوب عليه بالليون ويلمبات كهربائية «عبد الناس» ثم الجماهير المريضة التي كانت تهتف صند.

تعمدت المظاهرات وتكوت، استوردوا خبراء في صنع المناطيد ليطلقوا منطاداً ضخماً ليس له اتجاه معين، مكتوباً

لوك سيرتني. ولم تعرف أيضاً من يحرك هذه الإشاعات وهذه الأقاويل، لقد ترسب في ذهنها من كثرة ماسمت أنها أينة جاسوس، وجاء عليها حين من الدهر آملت بما يتريد حولها وصندقه، وكان أشبع مألصوبت به هو نجاهم في هز ثقته بنفسها، تشكيكهم في شخصيتها وسرورها.

علما تهن وتضغف تلوذ بقرعتها، تسحضر ذكرياتها مع أبيها، تقوم بإخراج كل ماكتبته الجرائد المصرية عن أبيها البطل، الذي رفض مشرب قوات التحرير العربية، وتقرأ المعاهدة التي وقها الزعيمان في عرض البحر.

في لحظات ضعفها ويد أن تطعمها على مامعها من مستندات، ولوحات شرف تضع أياها في أعلى المراتب، كلما قدمت نكست مرة أخرى مسترشدة بأراء أبيها، نصحتها بها، تعلمها من كثرة مامر عليه من أحداث، وأحاديث بدت في بعض الأحيان عابرة يدها في أماكن أخرى مجسمة ومرقاة، فيها جزء بسيط مما قاله، وحتى يومه بأنه قد قال كل ذلك، وأنه أياها كان ستركه أيدهم وإشاعاتهم.

ين له الحديث مع ولديه، لم يعد يأمن لأحد إلا هما، في أحيان أخرى ينتابه الشك فيهما، هل هدفهم حصاره وجنونه؟ أم أنهم كانوا يخافون شره؟ الحق أن الجنون هو المرتبة الأقل التي يريدون إيساله إليها، لأن الأجهزة نشلت نشاطاً غير عادي، ملحوظاً ومؤكداً، جللت أعداداً كثيرة من الناس تفرصده أياها ذهب، ثم يتركون شائعة عنه في المكان الذي ذهب إليه، يأتي ثلاثة آخرين في أوقات مختلفة ليؤكدوا هذه الشائعة في كل الأماكن التي يذهب إليها تقريباً، فإذا ماعد مرة أخرى، ضحكوا منه وإزدروه. مالل إذن؟

هل يترك بلاده ثانية؟ وكيف؟ وكل خطراته وأغفاسه معدودة عليه ومسجلة، هل يترار عن الناس؟ هل ينتحر؟

عندما يتحدثون ليعملون إلى قرار، فالمرسوخ أكبر بكثير من احتوائه، وقد خرج من أيدهم، عائلة الشريف أصابها مألصاب سعد من إمانات، بدا أن هناك عذاباً أليداً يسببه لهم الخوض في هذا المرسوخ الذي من كثرة تشعبه أصبح يخيفهم، فيدفعهم إلى الحديث عن المؤجل منه إلى المالا نهاية.

حرص الشريف أن يكون مرشداً للمصريين فقط، هل لطيبتهم وسناعتهم؟ أم لتكرى أيام عمره الجميلة التي قضتها بينهم؟ أم للسخط بهم على أولى الأمر؟ وهامى مؤسسته بكل رصيدها قد سلمها بارتياح للمصرى عمرو الشرنوبى الذى كان متربداً فى أداء الشمائر، والتي لم يبق على بدنها إلا أيام معدودة، وفى اللحظة الأخيرة قرر أدائها. ■

هامش:

« فصل من رواية «العبثاء مصر» ،

عليه ويخط كجور جداً ألفاظاً بذيلة نسي «ناصر» يملقون هذه المظاهرات فى جميع أنحاء البلاد أثناء خطبه النارية التي تناع فى القاهرة.

اختلقوا هذه المظاهرات حتى يلم الناس حولها وينصون خطاب ناصر، ويشيعون عن المظاهرات قبل خطبه بعدة أيام، ينفقون على الشائعة ووقت إطلاقها، يجلسون ينتظرون ساعة البدء ووقت القيام.



نجلها بمعاصيها الجميلة

لطيفة الديلمي

(من)

في المعصية رقم (١)

ما برحت السيدة تعصى للعالم وخلاصات المعارف
المكرسة وتشير إلى النتائج المحسومة ثم تؤس العالم على
مسافة لافتة تقول:

[الأمل هو الوجه المعلن للمستحيل]

وتعرف أنها بهذا القول لا بسواه تقوم أخطاء الآخرين
بصواب مكسر وتعذر لنفسها عن انكسارهم لكنها تتدفع نحو
الأمل بذاب موجة بحرية وتفسر من الأعيب الكلام وتعصى
مجادلات العقل الذي يتصدى لكل كارثة تعرض له ويجيد
مواجهة الخيانات الصغيرة وهي تلحن سؤالي المرتاب:

- هل من خيانات كبرى بسعة الجمال تليق بدهشتنا نحن
الذين نطمرنا الخيانات الصغيرة كل يوم.

تضحك وتفكر أن الخيانات تحدث عندما يهمل الناس
للإغواءات الصغيرة وكل ما جرى يندرج في سياق الصغائر
فلا مسترغ للبحث عن بهاء الخروقات العظمى في رمال
المهزومين.

تقاوم ما حولها وتطن عصبانيتها للكرابح وتدوس أزهار
الحذر وتخون حذورات الآخرين عندما تعصى وتفرج عليهم
وهم يتبددون في اشتباكات المغام وتدخل الحدود بين النساء
والأسماء والهمات المتناقضة.

المعصية رقم (٢)

يشغلها حبيبها المأسور في الأسلة والمصريب بما يحدث
وما لا يحدث وتشغلها أفالي البلاد الشائكة التي تتدثر في

العدارات وشحة الضوء عندما ترتعن الحاضر بين خمليتين:
خفقة السوط وتدلّيس النصوص.

فلا السباط تروى عن النص كما يروى الحب عن الجسد
ولا النصوص تفصح عما يرويه الجسد في لذة السوط..

وأما الثراب والمقاب فانهما يكرمان حبيبها إما: سيداً وزيك
تاريخ القول أو مصيراً معانداً يتقدس في ذكرات الناس ودم
البلاد وترى فيما ترى من الوقت أعاصير الأخطاء تدوى حول
الأجساد وتبتلع القولدين والبلهات وترى في مرآتي الأمكنة
حشوداً مدهومة تنقض على المدينة والأناشيد وأغاني (الفيدور
كاليب) تموه بأصوات الجوقات المسومة وهففة الحرير مسيل
الدمع والأنين في جهات الأقاليم العربية ثم يضال البث
الفصائي المتناسل حدود الكوارث ببرامج المسابقات والجوائز
الفائنة والمرأة تعصى للبهوث وللمسرح وتواصل مشاكسة
النقض.

المعصية رقم (٣):

سلام السمات يهبط على زهور الجورانيوم في نافذتها
للشمال شرقية كأنه الخطأ المتورط بالصعود والسلام يذرى
ويتلاشى في رياح السموم وأصابعها تحرق السجارة الألف
على قارعة الرمال فلا يكثر العالم ولا تستكين المخاطر بل
تدوخ فيها وتلتها للمتريصين في معاصيها الجميلة فتخلق
الأفق بالسناير مرة وبالسناير مرات ولا تنسى وتعصى ما
يبوح به القهر وما سوف يفتح عنه النهار التالي ثم تدمج
الوجوه المكددة بها وتمكب فوقها نهر الجحيم وزغباتها

المعصية رقم (٥)

ولعلها معصيتها الأخيرة، تصحك المرأة من افتراض أنها معصيتها الأخيرة وتسخر من هذا اليقين الجازم الذى يقترح عليها أقول المعاصى وتقرر أن تمضى فى معاصيها الجميلة ولا تعطل إلا للكفاد الأبهى وكل ما ترفضه الآن هو قبول الحشود بما يحدث وما سوف يجيء محصلة للزرايا وجائزة لمن نجا بالسكوت.

فتقوم إلى الحياة وتستدرج المعاصى الكبرى إلى تاريخها وتزودها بهرجعات من أقراص الكالسيوم وشموس الهوى فتتصلب المعاصى هيكلًا سريعًا يستند إليه وجودها ثم تتحول يومًا بعد يوم إلى صليب معدن متوهج يؤلف فى أحدها كل بدايات المروق. ■

وتتشكل من مزيج الوجوه اللذائية ضحكة تمتد فوق العالم لكن دروع الصلف والمنوعات تصدها وتميدها المرأة نوبات تشريح من أجل ما سيأتى.

المعصية رقم (٤)

تنام المرأة الصغيرة وفى عينيها مروج غامضة تسبغ على أحلامها اختصار البرارى المستباحة فيشرع الحلم بالتشكل فى مدى اختصارها وينسج لها من الوثائق المعقوفة والوقائع والمرويات دراسة مغزعة عن (التغذية فى أقاليم الأسرى) وتكتب بالعشب أرقام الموتى الذين قضوا جوعاً أو الذين هلكوا اختصاراً بحساء البرسيم والحشائش أو ماتوا زهداً بسموم الوهم أو نسغ الصعبات ثم تقاوم الموت ببخلة مباحة وتغادر السرير لكابد صباحاً له مذاقات السامير والقبلات والدخان مخفض النار وإرتباكات الوحدة القادمة.

أَسْـؤَالٌ كَوْنِيَّة

مرسى سلطان

وذاث يوم طرقت بابى ساعى البريد، وهو يحمل طرداً، هو أكبر طرود العالم، وكان يحتوى للقرى.
فى ذلك اليوم، لم يسعنى البيت، ولم تسعنى الشوارع، لم تسعنى المدينة، ولا الدنيا كلها.
وكان لابد أن أهرب إلى الصحراء، حيث لامدى، سوى الفضاء الفسيح، الذى يسعنى، ويسع القمر، وكل اللجوم.

النجم البعيد

كلت أبحث عنها من ماء إلى ماء. فلا تأتى رسالتها إلا لتفتح أبواب الشمس والعسل، وكل المياه التى شربت مالحة، ولم تزد سوى عطشى إليها، وتلك الليالى من ذلك الصيف، كان الشوق فى داخلى يتأجج كلما انبعثت أغنيات الشريط الذى تركته خلفها داخل الكاسيت. فأكاد أنادىها.. ولم يعد الهواء للرطب الآتى من ناحية البحيرة يكفى لى بملأ صدري، أو يبرد القلب.

فتحت رسالتها الأولى، فقالت، إن المطر يسقط فى باريس مثل دموعها، وأن الجو لا يزال بارداً، وطلبت منى أن أرقب للنجم البعيد فى السماء، وأن أفكر فيها.

فى الثانية قالت، إن مشاكلها لا تنتهى فى باريس، والعودة لمصر خيار صعب. ولذلك فهى تكتب لى من أحد الجزر اليونانية اللدائية، وهى لا تزال تفكر فى، وهذا يؤلمها كثيراً، ويجعلها لا تصنع عرائنها على مطروف الخطاب.

أما الرسالة الأخيرة، فلم يكن بها سوى رسم للسماء، ونجم يهوى ناحية العلم. ■

عمر والوردة

قام استمر يدفن رأسه بين وسائد النوم، ولا يريد لأحد أن يوقظه. فادبته فلم يسمع، وظل شارداً فى ظلمات نوم بلا أحلام، نثرت الورود حول سريريه. لعل وللحظة تفيقه، أو تطرف عينيه للحظة، فيلمح ألوانها من حوله ويصحو، ولكنه استمر فى نومه، وغط فيه.

ومضت خدما على كفيها، وجلست قبالة، وهى تتأمل وجهه النائم، والذي خلا من أى تعبير أو انفعال، وقد جمدت فى مكانها، والوقت يمر، والزهور والورود تذبل، فتجدها وتأتى بخيرها، وتنشرها حول سريريه، ولا يستيقظ.

ومرراً وهى تكرر ما تفعله على تماكب الأيام والسنين، حتى ذبلت هى الأخرى، وغشيت عيناها، ولم تعد تفرق بين الورود اللبانة، والورود المينة.

وفى مساء حار، نهض كمن يسير فى نومه، وغادر سريريه دون أن يرى، ودون أن يسمع، ولكن الباكسة - كانت قد انهكت للنهاية، فهاوت فى المكان الخالى فى سريريه، ونفدت نفسها بين الورود الذابلة.

قمر وصحراء

فى ليلة من الليالى القمرية، وأنا مستلق على ظهري تأمل السماء، فأجانبى جمال القمر، وأحسست به أجمل آلاف الفرات من كل مرة رأيت فيها من قبل.

أخذنى هذا الشعور العميق بتلك البهجة الفاصحة حين غمرنى الضوء، لكنى لم أبح بذلك لأحد، وخجأت ذلك السرفى نفسى - وأنا أمتكر أن يخصنى القمر بجماله، وأنا الذى أعرف أنه للدنيا كلها، وقد تكون الدنيا للقرى.

قصصتان

السيد زرد

طلب حضور

في ابتداء الأمر، حاول التجاهل، رغم الدهشة التي اعترته والفضول الذي احتراه.

لكن مع التكرار، أخذ الإعلان يسقط أنظار الآخرين، وكان المقربون منهم - بدورهم - يستلقون نظره إليه. كان لابد من وضع حد للتلق الذي أخذ يدهشه ويتساقم إزاء تكرار الإعلان والباحه.

تقدم للأمام خطوة أخرى وإجفة. حاول أن يتصلح أو يسعل. لم يسمع سوى الطنين. هم بأن يخطو، فانزلق، ليجد نفسه - فجأة - منطرحاً على الأرض، وقد حذقوا به وشلوا حركته، وشرعوا يجرذونه من الثياب. ■

شفاء الغلبل

دفعني - في سحري - بقبضته. ارتددت إلى الوراء خطوة، واستعدت توازني.. وكزني بأصابع يده المفردة عدة وكزات متخاضعات.. تصالبت مطأطأ رأسي، مسدداً بصري نحو حذائه اللماح.

كان إدراك ساطع يخللني بأنه يهينني على مشهد من الناس، ويأبني أنلقى الإهانة بخفوع وضعة.. كنت مدركاً أنه صاحب حق، وأنه ليس لي أن أعترض مادمت غير قادر على رد ما استحدثته منه، وأن هذا ليس أول - ولا آخر - عهدي بالإماتات.

قف بهبه ورفق، دفع الباب، فاندفع دون مقاومة أو صوت.

لم يسفر تحديقَه عن رؤية شيء: كانت الظلمة سافرة. حاول جاهداً أن يكظم اضطرابه. تقدم خطوة للداخل. ثلاثت بمنع طبقات من الظلمة، لكن ظل التحديق لا يسفر عن رؤية. تسمع. لم يكن ثمة سوى طنين خافت، لا يدرى مصدره: أهو دخله أم ركن من أركان الغرفة التي اجتازت - لأول مرة - عتبها.

استنفر كل الحواس. فقط قشعريرة ما ألمت بظاهر جلده، أنبأته بوجود حياة أخرى تنكس وياه هواء ذات الغرفة.

كان قد استوثق جملة مرات من صحة العنوان الذي حفظه عن ظهر قلب لكثرة ما طالعه، في الأيام السابقة، في الإعلان المنشور بالصحف.

كان الإعلان بطارده، يضغط عليه بالماح طالباً منه سرعة التوجه إلى عنوان محدد، لم يذكر في الإعلان اسمه، لكن كل البيانات المنشورة تقطع بأنه هو الوحيد المقصود دون أي التباس أو احتمال للخطأ: تاريخ الميلاد، محل الإقامة، المهنة، طول القامة، الوزن، لون البشرة، العادات اليومية، الجراحة التي أجراها في سفره.

لم يجدد الإعلان اسم المعلن أو السبب وراء طلب حضوره، كما لم يذكر - على خلاف العادة - رقم تليفون يمكن الاتصال به.

القصة

بالسيارات، وما كان لى أن أركب أو أتطلع.. جاوزت الناس والبيوت، وأوصلنى الخطو اللاهث إلى الخلاء.. كان بيضى الصفيحي ملقياً هناك، تجاوره تلال من النفايات ويضع عززت ترعى.. كانت بالداخل تجهد فى إنخال حمة ثديها المصموس بلم الرضيع.. دون أن يعمل نهى، انطلق السباب من فمى، وأنشأت أصريب بعنف. ■

أفلكنى من قبضته التى أطبقت على ياقة قميصى المفضلة.. مشيت فى نفس الاتجاه الذى أفلكنى إزائه، وقد كنت رأسى عن العمل، بينما القلب يملأ غيظ مهيم.

أو سعت الخطى حتى جاوزت الباعة، ما كان لى أن أشكرى شيكاً أنا المدين المهان.. جاوزت الطرقات القاصة



القصة

سبتمبر

هناك يوم... ان من الأثر...
أشباح... ممتدة... يمكن... ويرى

الإشباح

عماد إنست

قا

البداية من نقطة صغيرة تملو على النفس هي دائماً بداية ناجحة تبعد قليلاً أو كثيراً عن ستارة اعترافية تجتاحك في لحظات المضعف.

ابتعد عن ذلك المبنى الشامخ ذي النوافذ الكثيرة المرصصة بإتقان. تذكر وهو يتراجع ناظراً لأعلى، أنهم، لإنجاز ذلك الجدار استغرقوا في بدائه زمناً أحاط أجساد الجميع بالتعلق من العمل إلى ذوى المناصب العليا.

هذه نوافذ كثيرة، أدرك هذا وهو يعود للخلف منها في حركته خائفاً من التكرار. توقف بفعل حدسه وأخذ يحدث نفسه وإن هذه النوافذ الكثيرة وضعت فقط للحد من رؤيته.

عندما أحس أن الستارة لا تتحرك وأنه لا يوجد أحد خلفها.

التفت للجهة الأخرى فوجد الميدان ذا أكثر الحركات تشتيتاً

ميدان للتحرير.

لَكَرَهَ بِخَفَةِ أهد المارة.

أخذ يعبر الإشارات الواحدة تلو الأخرى وهو يتفادى للدخول لقلب المدينة المتغير دوماً. كان يخاف للتغيير وذلك لرغبته الطموحة لتفتيت شيء ما يراه جيداً، فقد تراكمت داخل ذاكرته صور كثيرة وبسرعة شديدة بحيث لم يكن في استطاعته تمييز أى منها، وأثناء عبوره لإشارة أخرى - وكما يفعل الجميع يحاول بمهارة تفادى قرارات ثلاثة أو أربعة صفوف متحركة من العربات - ترك وجهه يفاجئه بسعادة وجوده في الزحام. كان وجهه في عمر وجهه هادئ يتسم بتكلف خلف زجاج العريية. وجهه لا يكتنز الانفعالات مثل باقى وجوه قائدى السيارات. كان يعلن فهمه للأمور بهذه الابتسامة التي تحمل في داخلها قدرته على التحرك لدخل أفكار وقرارات الجميع، داخل هذا الحشد من القرارات التي تأتيه من جهات عدة. تلك القرارات التي لا تبعد كثيراً عن كونها أخذت. من لحظة مغلفة بخاف الاحتكاك الجسدى.

مر من خلفه ذو الابتسامة.

أنفاه حركته المتوترة في العبور كان يرى النساء كالبريق اللحاني يؤكد وجوده ثم يختفى. قرر أن يهدأ على رصيف الوسط لحظات لكن من بعيد كان رجل أبيض يسير على الرصيف المقابل يحمل في يده وسيلة اتصال محمولة ينظر للمارين بجواره وهو يتحدث ووجهه يحمل الضيق والدرج. كان يستطيع تلمس تقلصات وجهه وتوترات علقه.

تابع بعينه الرجل الأبيض في مأزقه.

أغلق المحمول.

ركب عربته.

حركها لمجموعة جديدة من القرارات.

أخذ صديقنا يتعجب هذا قرار التقاطي. لابد أن في الأمر امرأة، لكنه عاد بقرار جديد قائلاً لنفسه وهو ينظر نحو إحاطة المباني بالميدان والمدينة تتكاثر أمام ذكرته، من أين؟ كان تساولاً يذهب خارجه، ولماذا امرأة؟ كان تساولاً يعود به للدخل، ما قد عاد رجل المرور بدخله للعمل، فتذكر ذلك التليفون الصامت الذي يأتيه يومياً من فترة تقترب من عامين منذ أن انفصل عن فتاته المصرية من الطريقة المتوسطة وتذكر كذلك غضب امرأته الأوربية من ذلك التليفون الصامت. الإيقاع خارجه غريب وعيون كثيرة تمر عليه؛ لمح حاجبين كثيفين وكذلك لمح شرفتين. الدهان واضح. لكنهما على مسافة كبيرة من بعضهما. لماذا كلما أرى شرفة أسمع رنين الهاتف؟ وماذا لا أسمع عندما تكون الشرفة مضادة بوضوح؟ عيناه تركزت على...

قرر أن يقف فوجد نفسه ساكناً على رصيف الوسط، في ذات المكان. حاول أن يتحرك لكنه فوجئ بشاب يضرب فتاة على وجهها ويركلها بحنف وعلى الجانب الآخر سمع صوت حادثة ارتطام عربتين وعدو عددمن المارة في اتجاه الصوت وشابان يحاولان ممأ في نفس الوقت وهما سائران في اتجاه بعضهما ألا يرتطما لكنهما مع ذلك يصطدمان بحنف فقد كان القرار واحداً وفي لمحات كان الاعتذار متبادلاً عاد في اتجاه الشاب الذي ضرب للغة كان يسحبها من شعرها ويضرب بيده الأخرى من يحاول مدحه عندما اقتربا لاحظ أن أنف الفتاة ينزف.

«الزم برصيفك» قالها لنفسه وأسل قدميه ويهدوم مباحات تخرجت كلمة على الرصيف لتحته على العبور من جديد لرصيف آخر. رآها صديقنا فأطاعها وهي تمر على لوني الرصيف.

«عادي».

كلمة غريبة كيف أتته هذه لقد أوشك أن يعلق بها؛ أوشكت أن تأتي من مكان أمس في ذهنه إلى العضو المردى للطلق... لسانه. كاد أن يلقط بها.

«عادي! ماهو العادي في الأمر؟» أخذ يحدث نفسه كمن سيخسر رهاناً. «أنت لست رجل مدينة».

وكانت هذه الجملة التي هي وجود كامل تنفعه ببطء رغم كل شيء!

كانت تأتيه من مكان ما، مكان شبحي، مكان تسقط فيه الأوسمة والنياشين من أمثال «أنت جزء من انتلجيسيا المدينة» التي ماضيتها القريب «أنت من الأحرار».

«أنت ابن بلد» «أنت ضيف».

كل هذه الأوسمة التي توضع على شاهد قبر لذهن حي فقد حريته ورضخ لها متأنقاً.

«أنت لست رجل مدينة» أخذ يرددوا بدخله ثم هزأ بها، أليست هي أيضاً نوع من الأوسمة ولكنها ليست للتشريف أو الموت إنها أوسمة طرد ويسرعة شديدة تواترت على ذهنه هذه الكلمات «المعتزلة»، «الأيام السواح»، «الهانمون».

لا، قالها بصوت عالٍ حتى إن امرأة عجوز كانت تصعد لرصيف الوسط كادت أن تترنح وتسقط، لكنه لحقها ويعد أن تمالك نفسها قالت له بصوت منخفض مسموع رغم صنجيح الميدان وهي تتأمله

: «صوتك».

: «ماله!»

: «لأنا كنت أصغر شوية... كنت... كنت... كنت» ثم غادرت.

القصة

أسكت بذراع رجل في الثلاثينات وأومأت تخبره

: «عديني» .

تبادل معها الأماكن ليضع نفسه في موقع حماية لها وأخذ يشير بيده اليمنى عدة إشارات للعبات لتتوقف أو لتعديء من سرعتها .

بإيقاع هادئ مخالف لإيقاع الميدان عبرت حتى الرصيف المقابل . لاحظ أنها لم تشكر

الرجل فقط تركت ذراعه بهدوء وأكملت سيرها .

أحس بالعبارات التي كانت من المفترض أن نقولها تأتيه وكأنه يقولها عنها للرجل؛ لكن أين هو؟ أخذ يبحث عنه لكن الميدان كبير
يضج بالمارة والاختفاءات . أما هي فكانت على مسافة كبيرة رآها كامرأة تعرف الطريق للرجوع على أحجاره نحو قلعة ما؛ تحركت
فدما في مكانهما وأحس بسعة برد عندما رآها تاركاً كلمة مؤكدة للحروف «صوتك» ، وأناه ترددها من ركن تاريخي ...

«كـ... كنت... كنت في الطريق وأنا أغادر للقلعة وأثناء ذلك وقدمي تنزل بصعوبة من فوق منحدر صخري أدركت أن الاحتياج:
الطريق الممهد سلفاً للدخول

هو الوجه الآخر لـ:

«لغير الموت - التكنس - لغير الرعب» ستمكث في ما نمت هذه .

الوجه الذي يقف عنده الجميع متكلسين» .

لم أنطق .

تابعت الدخول في المعمل الحجري كخليفة تدفع بوسر تحت المجهز . المطر يرطب تأجيلاً حدقتي الحضارية . اكتمل الدخول بي ،
أغلقت المدينة سقفها على ؛

وانفتحت

قلعة البيت .

الأبواب إلى عصصت .

بالنقش واللغة في كونها تراكم إنساني بقوة الجنس المذخور المرتقل؛ تقلصت داخل الحجر . ذلك المكتوب على قلعة التجارب
البيولوجية :

«ذلك الذي لم نمت لأن وجهك هنا داخل القلعة - ستمكث في ما نمت هذه .

وأذكر أنني لم ألرب لأنها دامت خدوشاً في خرائتي .

فالبيان في تلك الد «يبدو» .

وكعقرب لخلية مذعورة بطورها - فانتحت جانباً - قالت بشحن الكلمة لبناء الأسرار :

«وجهك يخلو السواد مني ويحطلي أضاجعه» .

القصة

اللذع .

المدينة مغلقة .

... ..

لقد وقع في فخ علكوت الذكورة الأبيض؛ ذلك اللعين الذي رآه مرة في أحلامه يهيم له ، العدو في المكان يسمونه البلهاء شروود ذهني .

الصوت ، الوجه .

هل هذه مراكز الذات بالنسبة للآخر عندما يرى ويحيا مع آخر . عنوانك ، تليفونك لو سمحت .

وفي لحظة الأبيض يتحلى كما يتحلى القناع بلا صوت داخل مدينة يتحرك أسفلها رقم قومي تذكر الشراب الشعبي الذي بأسفله حودة مقسمة تنتظر الملح الأبيض ليتحلى . كان لابد من أن يشرب المياه . أجس بملوحة المطر على لسانه ومعها ليمونة . الليمون والمطر داخل حلقه كانت قدماء تتحركان في مساحة صغيرة على الرصيف . لاحظ أن حذاءها يلعب مع سقوط المطر عليه . عندما يريد أن يمارس الحب تأخذ ابتسامة مأكرة . كان الشتاء وكانت عصمت بجوارها تنظر نحو سقوط المطر في بركة صغيرة لا يعلم لما يجب على من هم سوي أن يخافوا إذا ابتعدا لبرمة . ولقائن يحتميان من المطر الذي فاجأهما لحظة خروجهما من محطة القطار بسيدى جابر . ترك مكانه على الرصيف والابتسامة المأكرة على وجهه ثم حولها براعة لابتسامة بهجة بالمطر الغزير الذي بدأ يشتد ، اندهشت عصمت خافت عليه

عصمت : أرجع .

هو : لأ . هانمشيها للبيت . المسافة مش كبيرة .

عصمت : أرجوك .

هو : مدينة غريبة . كل ما أجيبها ، تشو لي ، أعجبتني فأخذ يرددها ويكررها بشكل غثالي وهو يخطب قدميه على الأسفلت المليء بالمياه ، وهو يدور ويلف أسفل المياه كان يرى لمعان حذاتها .

عصمت : عشان خاطري ناخذ تاكسي .

: أدنت غرقت .

: ها تاخذ برد .

كل هذا وهو يغنى ويرقص من نهر الطريق وحتى الرصيف مقلداً «جين كيلي» وهو يتمايل بأحد أعمدة الإنارة : مدينة غريبة مدينة غريبة

تعالى ، وهو يشير لها .

: عشان خاطري ، وهي تنزل ناظرة لأعلى نحو السماء الممطرة :

عدد هذا علم أن حبلته نجحت وأنها عندما يدخلان البيت سيصطبران لخلق ملابسهما .

مع ذلك بقي في ذاكرته تلك الحارس الوحيد لبوابة إحدى الكنائس للتاريخية وهو يتابعهما .

لم يوقفهما المطر بقدر ما أسدحهما وصنع لنفسه مكاناً في الذاكرة سارا

غنياً

صعباً

القصة

أغلقا البيت.

: «وجهك يخلى السواد على ويجعلنى أضعافه»، قالت له ثم نامت معه. أحس أن وجهه هو الوجه الوحيد بالميدان وأن صوته هو أيضاً الصوت الوحيد.

أفاق بلدغة قاسية من مدببل عليه دماء وأنف يذرف بشدة وعينان مائيلتان بدموع، لقد كانت هي نفس الفتاة التي كانت تُضرب بعنف أحس أنها ليس لديها شيء تستند عليه، هاهى تسير مع نفس الشاب في اتجاهه وبرغم إصابتها كان يدفعها. أراد أن يفعل شيئاً فتحركت قدمه اليمنى لتعرق الشاب ليستطو فبادره بالاعتذار

للخيانة!!!

ليلاً حيث الخوف يتكاثر هاهو يعرد بها على هودج العطل من صحراء الاحتياج ليرتشفها زواجاً ويمكث فيها جفافاً صحوراً؛ زواج الاحتياج ليلاً حيث الخوف يتكاثر والمغرب يعمل في الظلام، ذيله يتحرك داخل مياه الخلايا المغلق عليها باب الحقوق المشروعة يظنون أنه بعيد داخل الأدراج لكن هاهم يمانون من لدغاته في الصمت بعد المضاجعة.

الاحتياج رعب أفق الخلية المهيمن.

عندما كنت ذليلاً مسموماً من عنقى لتكفؤ وجهي.

أيقونة ذبول الخوف.

لأعلى ولأسفل... الأوركيذ السوداء تشبه الأحياء الفقيرة لكن لماذا تشبه أيضاً الطبقة المتوسطة؟

التواطؤ الفردي ضد التواطؤ الجماعي

الدخول في بقاء خاص حريص على الذات في جماعها الفرج

ميدان مصلوع هند ميدان مفروض.

بعض الأزهر تجمّل الميدان.

وصنعت عصمت بعض الورد أمامهما. يجلسان. يظنران لبعضهما ثم يأكلان باستمتاع.

المدينة تمنح للتبدل العنيف في النوع. موجة من قانون قلبي تنبئ قلعة رومانية من السلطات البرلمانية تتيج للخلية أن تكون عقرباً.

للدغ هو المنة الوحيدة؟.... يطلى تصنع خطأ متعرجاً مرتعش بعنف جغرافى نحو الشرق.

الأبواب إلى عصمت ساخنة

والرمال والأرصفة تقطع نحو الغريزة.

: «من يخرجون من قلعة مدينة الخلية بحاجاتهم البيولوجية ولا يرتدون المغرب؛

يصبحون بهلوانات أو فلاسفة أو فنانين،

أو يتكلمون المغرب بالسؤال عن الرمل والرصيف».

قالت المغرب المعزلة في تأمل شعبي. نصنت لها الكثير من المقارب عندما يتوهون في لذة للدغ.

عند

عصمت

الوقوف في المنتصف

القصة

عند عصمت

والراحة - الكرسي،

والكرسي - الراحة، تدخل الحروف لتصيد البرابات

[أخ

خزنة

خليقة]

يبنى بالنام منه فلا يتم؛ فريحة الروح ليست في الجلوس فوق بل بدخل...

أذنهن عادي لا يتقن...

قالها ثانية «عادي» وأخذ يحيا كلمات مثل المتحف، الجامعة، مدخل الشوارع المبهاني، شركات السياحة، أكشاك عربات الكبد والكباري واللافتات والأغاني والمغنيين وخطوط المرور ونزلة الرصيف والأسفلت والكشافات وماركات العربات والزحام والمصفوف والتدخل وأصوات المواتير والكلمات والناس والأكل والقرارات والفريسة،

وصل

أخيرا،

هاهو على الرصيف المقابل. انتهى قرار قديم عليه أن يحدد ماذا يفعل؟ لم يكن أمامه سوى الرجوع لفرقة وعليه الآن عبور إشارة أخرى. فعل ذلك بسرعة عليه الآن أن يتوجه نحو الشارع الذي يطلق عليه شارع تزارا. أمامه إشارة واحدة ليعبرها وهو يعبر سقطت ميدالية مفاتيحه في منتصف الإشارة. إنها ميدالية خاصة جدا بمهنته فهي هدية من صديق له دائما ما يؤكد عليه أن يمتحن المهنة التي يحبها وكيفما يشاء، وكانا دائما يتجادلان لأن صديقنا لا يعترف بفكرة المهنة ولكن صديق صديقنا كان يعارضه بشدة بأن على كل فرد أن يمتحن مهنة ما يحبها، كان الجدل يطول بينهما ودائما ما ينتهي بأن يتركه ليطعم الكلاب التي يحب تربيتها فصديق صديقنا يقضي ما يقرب من أربع ساعات يوميا وعلى فترات معهم لقد تعلم منه صديقنا كيف يضع الميدالية في جيب بظالته. وضعها وهو يصعد وأقفا لأعلى فاصطدم برجل كبير ضخم حتى إنه سمع صوت اصطدام أسنان فكيه «مش تأخذ بالك» وهو يضع يده على فكيه، نظر له صديقنا.

مضى سمع هذه الجملة من قبل؟! تسامى وهو ينظر للرجل الضخم يغادره وفي نفس اللحظة سمع صديقنا جملة أخرى بعيدة داخل ضجيج الميدان وأصوات كاسياتات الأرصفة والعربات المارة.

«هتنام إمتي؟» التفت حول نفسه باحثا ثم توقف.

شعر بالشباب الغامض بين الجمليتين من ناحية وبين الجمليتين وأنواع الكلاب الضخمة الشديدة الشراسة التي يربيهها صديقه فقد عادت لذاكرته رجوه هذه الكلاب وأصواتها. «هتنام إمتي؟» سمعها مرة أخرى فقد كان أحد الأشخاص يسأل صديقه حتى يتصل في موعد مناسب.

مع ذلك أحس بدائرة متسارعة شرسه غاضبة من التهاوت على الكلام بصيغة الأمر والحديث بصيغة مطلقة وراوده الشعور بالإسهام في معركة حربية شاهدها في فيلم. لم يتمالك نفسه خفض رأسه بسرعة وهو يزعم «مرى؛ عدى؛ ادفع؛ قوم؛ كل؛ أهجم؛ أقعد؛ نام؛ اخرس؛ اجري».

مع كل كلمة أمر كان جسده يحنى قليلا، لكنه أفاق على صوت حاد صارخ لغير مقطوعة أعاد جسده للاستقامة بسرعة شديدة حتى إن عموده الفقري أصيب بالتمزق السريع.

اكتشف مع هذا الأثم أنه يتف في منتصف الشارع على خطوط المشاة والمارة بجواره والعربات الواقفة، من بداخلها يكتنزون ضحكاتهم. أحس أنه يجب عليه أن يتسم.

ابتسم معها عارته نفس الكلمة، ويلزوجة قالها عادي، لكن بأشملزاز هذه المرة.

«المدينة تراه وهو يراها ولا شيء أكثر من ذلك، حادث نفسه وهو يتجه نحو رصيف شارع قصر النيل حيث دائماً ما يذكر على ذلك الرصيف الأيمن كلمات وجمل متفرقة من شعر نزارا.

هاهو يسير حذوهِ اللامع منهك على الرصيف الأيمن من شارع نزارا!

«يا بلاطلات الشوارع القاسية صنعى خطوات

من فلوذ في إرادتى المتصلة المستعدة لمواجهة الرياح...

صحيح أنى كنت أؤمن بالحماس العظيم للحياة.

كانت كل خطوة تضغم في ذلتى عبادات قديمة لكن متحركة دوماً...

أيتها البلاطلات إنى أقوى في صدرى الأعمى..

ثمة مسافات طويلة في الكلمات العمياء،

لا يعلم لم أثقلت روحه هذه الكلمة «أوكانيون».

جلس منهكاً شديد التعب من السير وجواره على نفس السور الجالس عليه شاب بداخله قنوط شديد الظهور على وجهه تشاركاً لحظة في هذا الشعور لكنه انفض بمجرد أن ألقى الشاب بسيجارته وذهب. لاحظ أن زهرة السجارية قد انفصلت عن قضيبها وأخذت الزهرة تشتعل بسرعة حتى خمدت بفعل قدم أحد المارة.

رفع رأسه نحو ميدان إبراهيم باشا - الفاتح - ورأى من خلف تمثال الفارس المدينة تمتلجج بوجوده من عَرف من النساء رامعاً في الانسحاب سمع

«لقد طفح الكيل بي بكاءً

من فراغ قلبك وبروده

أذهب في طريقك وسأذهب في طريقي

شخص آخر يجلس في مقعدك»

كان جزءاً من أغنية لمغنية من الثمانينات بدينة تشبه امرأته الأوروبية التي قرر أن يفصل عنها منذ وقت قريب خوفاً أيضاً من ذلك المثلث الأبدى الذى يطارده لكنه هذه المرة لم يكن رسمياً كان تحدياً صارخاً منه لفكرة وصورة الغائب حتى ولو كان على حساب امرأته أحسن أن الجميع فوق عينه ولكن يعاقبه فى الناكرة . ألف حتى لا يرى الميدان فوجد خلفه حديقة مهجورة مظلمة.

«نعم مرَّ على كثير من النساء، قال لنفسه.

«أبحث عن امرأة ولا تكلمنى عن شيء آخر. المرأة هي التي ستفهمك المدينة، عندما يكون لك امرأة داخل روما وتسير معها بعد المضاجعة، ستجد أن المدينة مختلفة قد تجدما متعاطفة أو قاسية كل هذا سيتوقف عليك أنت وتابع بحلك ليس عن المدينة وكيف ستنام معها ولكن بحلك عن نوع المسافة بين نفسك وتنفسها، قال هذا لصديقه المسافر لأوريا وقد انقابت موجة درن جوانيه. لكنه يشعر الآن بأن الأمر ليس بهذه العباطة.

القصة

فكر بدخلته «بعض الأغاني تشعرك بوجود امرأة بجوارك»

كان ينظر داخل الحديقة بأشجارها المظلمة المتشابكة الضخمة كيف أصبحت حديقة مهجورة ؟ سمع حفيف أفرع شجر. أصيب بدشه خافته عندما سمع حواراً يدور في عبق الحديقة إلى اليمين كان الحوار خائفاً لكنه مسموع

: «عندما تأتيك لحظة تتأكد فيها الحياة بمعناها المتعارف عليه، مثل السجود لسنتر تجارى غنى بالسلع.. وقد تكون الفلسفة أو حتى الحب من هذه السلع.. تأكد من أن هناك تحولاً في الهدف من المتنافسين أي سجد أن السجود لمجمع تجارى في الروح هو غاية المذهب.

إنها تجمّع لا نهائى من فرص الحياة داخل التاريخ الأثرى لوهم الحياة ذاتها.

وتظل الحياة لا تراها لأنها وراءك وأنت تخرج ركبتيك،

استند بركبتيه على السور وأخذ يبحث عن الصوت.

: «قبل إقامة حد الزلعل» من آخر ما أو مكان ما..» مسحة قديمة في الصوت الجديد... عاود مرة أخرى الصوت الجديد ولكن من مكان بعيد على يساره وفي العمق كان يصاحبه صوت ارتطام أفرع الشجر.

: «تأكد أولاً من أن حدود الخطأ معلومة لديك، بسفر صغير نحو الآخر» فهو على مسافة لا تتجاوز مفهوم الدولة عن الديمقراطية.

تلك المسافة التي قد لا تتجاوز نقطتين داخل مسافات مدينة الكندس.

تأكد من أن ما تقوله ليس تاريخاً رسمياً لملاقات سابقة،

لمختلطة الامور على ذهنه وهو يسمع صوت أقدام بحذاء عسكري ثقيل تنكسر مع حركته أفرع. ما الذى يحدث ؟ من أين يأتي هذا الحديث ؟ ما رل بعينه البحث من خلف السور، وأجتاح الصمت المكان لفترة.

أين ذهبت الأصوات ؟

«نحن في معسكر لاجئين» لا يعلم لمَ صرخ بذلك.

: «فقط قبل إقامة حد القطعية، مع الآخر..» عاد الصوت يتحدث للآخر من جديد.

«تأكد أن..» الذئب.. هو طائر خرافى يولد مع معرفتنا للمحيطات وهو أيضا فأر الكلب الوهمى فالذئب إيقاع صامت لست عازفه ولن تعزفه يوماً،

هذا الصوت ثم عاد ثقيلاً خائفاً من حديقته ذاته

«وإن تعزفه يوماً.. فهو يعزف داخلك بوهم التاريخ،

وهو يبحث في المكان الجديد السمع الذى يأتي من داخله الصوت كان يصرخ بدخلته «اللاجئ» يعرف أن هناك حياة ولكن ما هو أمامه هو الزيف بعينه، أنصت بدقة لهذا الحديث الذى عاد من جديد.

: «لذلك رقبل العزف العنيف تتجاوز عزف الملاقات الأخرى فالآخر يعزف، تأمل عزفه هل هو خاص به أم نوتة تاريخ الآخرين نوتة الواجب أن يكون هكذا،

هذا صدوقا بعد «سماعه للجملة الأخيرة» وأخذ يرهف السمع فقد كانت الأصوات تتبادل مواقعها بسرعة شديدة والتمييز بينهما يكاد يكون مستحيلًا.

عاد الصوت عنيقاً قوياً فجائياً وحاداً «الواجب أن يكون هكذا».

القصة

تصاعدت معه صرخة مكتومة ومألوفة.

«سيب...»

«عايز من هنا...»

اختلفت معه طبيعة الصوت ثم عادت كما كانت اختار صديقنا الدخول فقفز من فوق السور وتحرك نحو الصوتين.

«فى براح العزف والغناء قد تفقد الحرية معناها، كان تطبيقاً ذا معنى يشويه القموض. تحرك صديقنا داخل الأشجار وهو يبحث وأذنيه ترهف السمع

: «هل يمكن أن تكون هناك بحيرة تعرفها بداخل محيط لا تعرف عنه الكثير ومع ذلك تشع بوجوده؟!»

من حق الجميع السؤال عن المحيط فالبحيرة نسكتها أما المحيط فيسكتنا،

شعر أنه لم يعد وحيداً تحرك على طول سور خشبي متهالك ينتهى عند بقايا مبنى أثرى لا تظهر معالمه فقد كانت الظلمة أشد من قدرته على الرؤية.

: «د... تأكد أولاً من أن الآخر عدائى بالقطرة وليس عدائى لأنه لا يفهمك أو أنه يحتاجك ولا تسقط فى فخ انتهاء الخاص».

وقف فى مكانه فقد استقرت الكلمات بدون مجازاتها داخل ذاكرته منسجمة معها تعاركها بهذوء وسرعة. لقد بدأ حدسه فى العمل من جديد. عبر السور الخشبي المتهالك.

أخذ يزعق

«أريد أن أراكما»

عاد الصوت من جديد لكنه كان يبتعد هذه المرة وقد توقف لبرهة فسمع صوت الأذى فى توقفها ثم عدوها السريع وهى تردد كلمة واحدة

: «دالماً...»: «دالماً...»: «دالماً...» الصوت يملو ويبتعد «دالماً...»

: «دالماً، الفكرة إنسانية فى البداية

- المدينة

الحب

وما شابه ذلك من أمور قد تصل لحد الأيديولوجيا.

لكنها بعد ذلك ياندفاعها تدور لتخدم نفسها

أحياناً

بعمومة الخيانة

وأحياناً أخرى

بعنف وقسوة... الطعن،

اصطدمت قدماء بشيء فى الظلام فوقف ثم نظر لأسفل.

دماء

أطراف متناثرة وأصابع مقطعة أكلت أجزاء منها
قلب متصل بشرابين خارج الصدر ويجواره ثدى واحد والآخر تم تقطيعه لا توجد عينان. مكان الأنف فارغ ودامى
الأذن معلقة على قطعة لحم صغيرة والمعلق به فراغ منهوش تكساقط منه دماء

.....

أحس أنه فى مكان مألوف ينظر له نظرة باردة.

خير فى جريدة

صورة فى تلفاز

مقال اجتماعى عن الوشاح وعلاقته بالإشراق.

وكشبح يفصل عن أشباح، خرج من الحديقة أحس بالمال فى بطناله.

نعم يكفى، قال لنفسه

.....

استوقف أهد التاكسيات لم يحدث السائق فى الطريق دفع. مشى. سعد. فتح.

سلم. أغلق. أغلق. أطفأ.

ينطق للداخل حتى ينام

عندما كنت صغيراً كنت أحضن هذاكى الجديد أثناء نومي. ■

الجمالية

يناير - يوليو ٩٧

هـ

سام نايل

إهداء:

إلى «أم أحمد» .. تلك الهيمسة وذلك الولد..

وبينما كانت ترتب ملابسها سقطت ورقة مستطيلة وصغيرة.. أخذت تنأملها، ويحمر وجهها، وتبسم، ثم قامت إلى المرأة.. استطاعت أن ترى عدة شعرات بيضاء؛ لكنها ابتسمت.. واتسعت ابتسامتها جداً، ثم وضعت الصورة في جيب البطول، وعندما جاء.. كان وجهها مازال محمراً.. وما زالت تبسم.

سحبت كركية وصدر باب يفتح ثم يغلق.. لابد أنه انتهى من حمامه، وسأيتي.. ثم يجلس، كعادته، على السجادة.. لا يجلس على الكبة.. هو يحب الجلوس على السجادة.. - الأرض باردة.. آه ملك آه.. لو سمع!!

يظفر إليها ويضم خفيها ويظل جالساً على الأرض، وسوف تحدثه هذه المرأة، عن البنت الملوحة صاحبة الصورة، ويتبسم.. ويحمر وجهها وتفرح، ولابد أنه سيتلصص.. ويحمر وجهه.. وسيلجأ خجله فيتصد الانشغال بالأكل.

وعد أن يفرغ سوف يتبلها وسط جبينها.. وسيقول، بأبتسامته تلك التي تنتظرها كل ليلة، تصبى على خير.. يتبسم ليس مثل باقي العيال.. وإن تذهب إلى سريرها قبل أن يضع رأسه على المخدة ويغمض عينيه ضاماً، ثم تحمى البطانية حوله، كي لا يملشه البرد.

الخطوات تقرب.. قفلة ومائلة.. تقطع أرضية الصلاة، وعدد باب الحجره يقف «أبو أحمد، يظفر إليها.. ويحموه لا تسقط:

.....

- أقوم..! لسه.. لسه لما يتعشى.. هو في الحمام.. وهو لفت دريان بحاجة.. جه وانت بعشقر.. يا رجل هو انت دريان.

ويأخذها.. يأخذها برفق.. وبكى.. تكذل دموعها:

- شفت الصغرة.. بلت حلو.. الولد كبر.. يا زين ما

اختار.

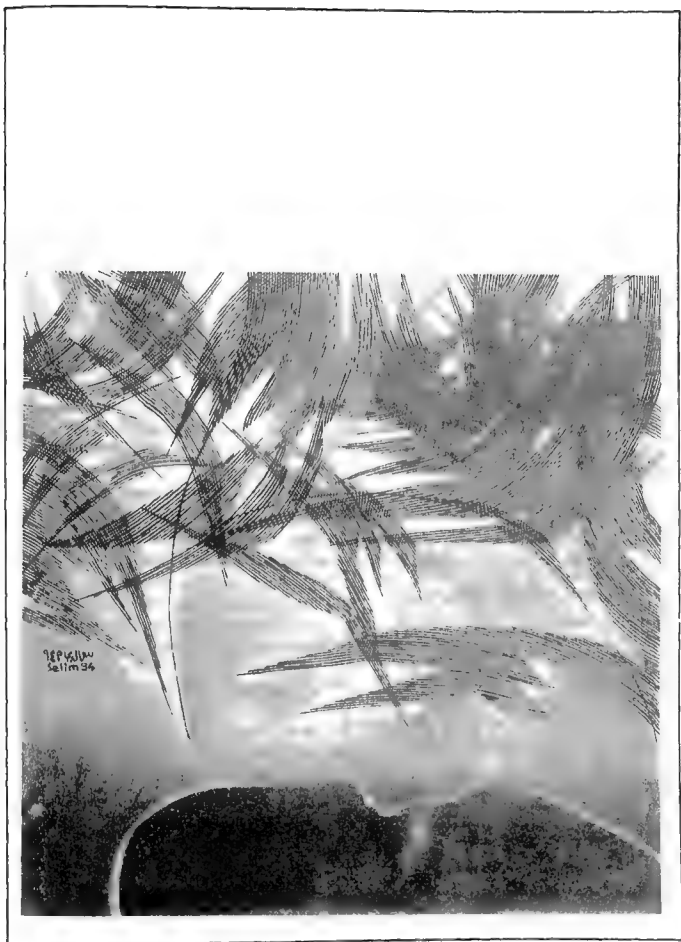
ف كانت هيمسة الخطوة تصلها، ترن في مدخل البيت، شويضخما الصمت، وتبداً رائحته المكان.. فتتهض من رقدتها بجوار «أبو أحمد» تاركة شخيره خلفها، تتأكد من أن نور المدخل مضاء.

يصعد الدرجة الأولى، وتبدأ هي في اللد: واحد.. اثنين.. ثلاثة.. أحياناً.. وعندما يكون تمهاً جداً يتوقف عند البسطة يأخذ نفساً، فتتوقف معه، وتثن في سرها الزمن الذي يهد حبل الشباب ثم يبدأ من جديد، وقبل أن يفر بأصبعه للباب تكون قد فتحت.. وتحديريها رائحته وقامته الطويلة كأشجار الخيل أمام دار أبيها في البلد، وصدره العريض الواسع.

وبينما يبدل ملابسه تجهز الأكل: تسخن العوش، وتساق بيضتين، وقطع الطماطم طرناش.. هو يحبها طرناش بالفلل الأسمر، وثلاث خرطلات جبنة رومي.. كانت تضع له الكثير؛ لكنه فعلياً يأكل ثلاث خرطلات. كان قد انتهى من تدويل ملابسه، ثم دخل للممام.. هو الآن، ينسل يديه ووجهه. وأحياناً يملف رأسه. يشكو من شعره الأكرت ويضم شعرات حادة متصلة تنمو في قفاه. في الصباح، وبعد أن تناول إفطاره وارتدى ملابسه وقف أمام المرأة.. وظهر إلى شعره ثم خمسين شعر قفاه وكان يؤلمه.. ناداه.. فمشت بمأكنة الخلاقة على قفاه ثم أخبرها عن الذي رآه.. وأنه يحتمن الأرض ببديه وتعجب. فضحكت هي.. وأخبرته أنه سيمك الدنيا فسكت، ودعت له بطول العمر، وطالت سكتته، ثم قام وانصرف.

تنتظره حتى يذهب، تضع الصبوية وتنتظر.. وربما فكر أن يأخذ حماماً كاملاً.

أخذت ترتب ملابسه على الشماعة، تكسرب إلى أنفها، مع هفهة قميصه، رائحة عرقه. ليست مثل باقي العيال، عرقه هو عرقه.. تعرفه.. وتسلط رائحته دائماً.. ذات مرة،



حوار

١٨٤ حوار مع تزيشيتان تودورف: (من النظرية الأدبية إلى الفكر الأخلاقي). جاك لوكوت - ترجمة، عبدالمجيد السخيري. ١٨٨ حوار مع إبراهيم فتحى: أين يوجد النقد؟ كريم عبدالسلام. ١٩٦ حوار مع برناديت ريشار: المفترية بامتيان، هدى حسين.

قازيفيتان تودوروف، أحد الأسماء اللامعة في النقد الأدبي المعاصر، وأحد مؤسسي نظرية التحليل النصي في مجال السرد Rolet ولد بسوفيا (بلغاريا) سنة ١٩٣٩. يشغل حاليًا منصب مدير أبحاث بالمركز الوطني للبحث العلمي CNRS ويعد، إلى جانب رولان بارت، جودر جيليت جوليا كريستيفا وآخرين، مثال أحد رموز الشرة النظرية التي شهدنا قرنًا في حقل التفسير الأدبي ومناهج دراسة وتحليل النصوص السردية، الشرة التي خلقت جدلاً للتصورات التقليدية التي تكرست حول العمل الأدبي لسنوات طويلة، وأطاحت بأهم المفاهيم التي قامت عليها النظريات الأدبية الكلاسيكية وإلى جانب الدور المميز الذي لعبه تودوروف في تطور التفسير الأدبي بتوسيع آفاقه الجمالي والفكري وتأسيسه للنسبي، فقد أسهم بشكل بارز في التحول الذي عرفه الفكر الفرنسي ابتداءً من سنوات السبعين، حيث قدم العديد من الأبحاث الرافدة في النظرية الأدبية، فسهزت باستثمارها لمعارف متنوعة واتفادها على آفاق العلوم الإنسانية والنظريات الفلسفية المعاصرة، كما أنجز تودوروف، العديد من الأطروحات الهامة حول قضايا اتصال الثقافات الكونية، وحاجة الكائن البشري إلى الألفة وغيرها من القضايا الفكرية المتداخلة مع أسئلة الأدب ولكن المعاصرين، لكن أهم ما ميز إسهام تودوروف في هذا الاتجاه هو ترجمته وتعميقه مجموعة من التقاليد الثقافية والأدبية السجوة لدى القارئ الغربي، كالأدب السلافي الروسي

(الشكلانيين الروس)، والتي وسّرت للفكر الفرنسي خاصة أرضية خصبة للانطلاق في آفاق كونية رحية.

تميز فكر تودوروف، بخاصية الانعطاف والتحول المستمر سواء على مستوى المنهج أو الإشكالية، فقد حرص تودوروف، منذ انطلاقه الفكري على الأخذ بما يستجد في حقل المعرفة الإنسانية، في رحلة طويلة من البحث الرصين والدراسة المعمقة للأفكار وتاريخ الثقافات والجدل المفتوح مع قضايا العصر. إلا أن ثمة قناعة ترسخت في هذا المسار الفكري المتصاعد، فتجد أن البحث لا يتقدم حقيقة في العلوم الإنسانية، إلا حيث يتضمن موضوع البحث في هذه العلوم، جزء من التجربة الشخصية للباحث.

تتضمن ببلوجرافيات، تودوروف، العديد من المؤلفات تذكر منها: الأدب والدلالة، نظرية الأدب (١٩٦٧)، شجرة النور (١٩٩١)، مفهوم الأدب، نظرية الرمز (١٩٧٧)، أجناس الخطاب، الرميّة والتأويل (١٩٧٨)، ميخائيل باختين: لمبدأ الحوار (١٩٨٤)، غزو أمريكا (١٩٨٢) نقد للنقد (١٩٨٤)، نحن والآخرون: التفكير الفرنسي حول التعددية الإنسانية (١٩٨٩)، مراجعة الغار (١٩٩١) الحياة المشتركة (١٩٩٥) الإنسان للمتغرب (١٩٩٦) وغيرها من المؤلفات الأخرى.

للمرار التالي، وملحق فرصة هامة للتحرف على المسار الشخصي والفكري للكتاب، وأهم المحطات التي مر بها.

● **لنعم بلغاري الأصل تمهيشون منذ سنوات عديدة بلغارساء حيث أنهيم مدراساتكم . هل بإمكانكم أن تصفوا لنا، في كلمات، مساركم الشخصي والجامعي؟**

- لكوني وُلدت في بلغاريا، فأنا تلقّيت تربيته كلها، بما فيها الجامعية، في سياق شيوعي. بالجامعة، درست الآداب السلافية باقة البلد في هذه الفترة، وكان غمري حينها ٢٤ سنة، أتيحت لي فرصة السير إلى الغرب لمدّة سنة. ودون تردد اخترت باريس. لأن هذه المدينة كان لها نوع من الهالة بالنسبة لنا نحن البلغارين، دون أن نتسكن من التصور بدقة أمّاذا، كنت أبت أن، من حيث المبدأ، لكي أضي سنة من العمل بعد إنهاء دراستي العليا، لكن هذه المرحلة شهدت، في الأخير بقيت بلغارساً، وبها أسست أسرة، وبها مارست نشاطي المهني وأصبحت فرنسيًا بالجنس.

● **كيف تمت عملية انتماجكم في وسط الجامعة العلمية الفرنسية؟**

-عندما وصلت إلى فرنسا، كنت أتولر على معادل الأستاذية، وهو ما يتطابق مع نهاية الدراسات العليا ببلغاريا. كنت أنوي حينها الاشتغال على النظرية الأدبية، بمعنى الاشتغال على أشكال الخطاب الأدبي، غير أنه لم يكن يوجد شيء من هذا القبيل في الوسط الجامعي الفرنسي. ففي هذا العهد، كنت لا تزال التحليلات الأدبية في فرنسا تقتصر على الدراسة المقارنة للإنسان والعمل الأدبي، خاصة التي كانت بالأساس وسيلة لفهم الإنسان، الذي صار بدوره، بواسطة

تزيقستان تودوروف..

من النظرية الأدبية إلى الفكر الأخلاقي

البلاغة، الهيرمينوطيقا، من جهة أخرى، انشغلت، على وجه التحديد، بنموذج السرد الذي يملو ليس بإضافة أحداث جديدة، وإنما بتحسين معرفتنا للأحداث نفسها، والأفضل أن نتحدث بدقة أكثر، ليس عن نموذجين للسرد، وإنما عن مبدعين وشغفان في كل سرد، مبدأ للتابع، مبدأ للعمل. لقد اعتنيت كثيراً بعدما بمحلي المعنى، من خلال البحث في كيف تتراكب مختلف الجمل داخل نص ما لخلق المعنى. إنها مسألة نهم ليس فقط النصوص الأدبية وإنما كذلك الفلسفية أو السياسية. انشغلت علي هذه الموضوعات لسنوات عديدة، وهو ما قادني إلى كتب مثل الرمزية والتأويل، أو نظريات الزمن. اعتنيت أيضاً بقضايا تاريخ النقد وتاريخ الجماليات. كل هذا حتى نهاية سنوات السبعين، ذلك العهد الذي حدث خلاله ملتصق كبير في عملي.

● **الانتماء من سنوات الثمانينيات والتسعينات، فترات بشكل ملموس مركز اهتمامكم، بعدما كنتم منظرًا للأدب لقرنم من موضوعات المجتمع والأخلاق.**

- من أجل فهم مصدر تغيير توجهي أصعالي، ينبغي العودة إلى الواقع الذي حدثكم عنه سابقاً، أعلي ما هو محصل الإيديولوجيا الصارمة التي كانت تهين على التعليم بلغاريا. إذن، عندما جئت إلى فرنسا، كان أحد أهم حواراتي هو السير بدراساتي الأدبية خارج حقل الإيديولوجيا، بمعنى التجرد من الاختيارات السياسية، الأخلاقية وحتى الجمالية. لكن مع مرور الأعوام،

● **هذا العدد الثامن المشهور الذي أعيد نشره بعد ذلك في كتاب..**

- بالنسبة في هذا العدد، عملت على التعريف بتقاييد أدبية حول تحليل السرد، على سبيل المثال، ما أنجز في ألمانيا في سنوات العشرين أو الثلاثين، أو في الولايات المتحدة وفي إنجلترا. وثابت هذا العمل بعد ذلك بالإشراف مع صديقي جوردج جيت على مجلة «الشعريات» بدار النشر سري Seuil. مكنا عملاً على ترجمة مختلف المؤلفات الألمانية، الإنجليزية أو الروسية، لاجلها في متناول الطلاب الفرنسيين.

وعقب أحدث مايو 68 أنشأت جامعة باريس VIII، للتحقق باللجان التي كانت تهيا برنامج هذه الجامعة، والتي استطاعت تنظيم برنامج تدريسي الأدب بطريقة مختلفة جداً. شيئاً فشيئاً، فرضت هذه الطريقة نفسها بشكل واسع في الكليات الأخرى.

ومع بداية سنوات السبعينيات، انشغلت على الخصوص على السرد؛ وقد جمعت دراساتي حول الموضوع في مؤلفين: شعريّة النشر، وأجناس الخطاب، اللذين صدرا في مجلة الجيب تحت عنوان: مفهوم الأدب.

● **لماذا يملك بالتحديد إسهامكم في هذا المجال؟**

- إسهامي ذهب بالأساس في اتجاهين. من جهة، لعبت دور الوسيط بين مختلف التقاليد الوطنية (فرنسية، أنجلو - أمريكية، ألمانية وروسية)، إنما أيضاً بين مختلف مدارس الأفكار، على سبيل المثال، للدراسات الأدبية، اللسانيات، علم الجمال، فلسفة اللغة،

علاقة دائرية معروفة، وسيلة فهم أفضل للعمل الأدبي. لم يكن هناك تفكير شمولي إذن حصول الخطاب الأدبي، وهذا لم يكن ليمنع نقاد كبار من تأليف كتب جميلة جداً بيد أن ذلك لم يكن التوجه الذي يهمني.

كنت إذن أباقد العزم كفاية، إلى أن تعرفت على رولان بارت، الذي تابعته حلقاته الدراسية لأول مرة، في خريف 1963. ومعه أنجزت بعدها دكتوراه السلك الثالث، التي صارت كتابي الأول، الأنب والدلالة، الصادر في 1964.

كان رولان بارت أساتذاً محمّراً جداً، والذي لم يكن يبحث مطلقاً لاسمائلنا إليه. كان بالأحرى العكس، لا يقاوم التأثير بسمعيه. لقد طمعت بالتالي كثيراً منه. لكن على الصعيد الإنساني أكثر منه على الصعيد الفكري بحصر المعنى.

كان أول عمل جامعي أنجزته بعد وصولي إلى فرنسا هو ترجمة نصوص الشكلايين الروس. هذا العمل أخرج للوجود مصنف نظرية الأدب الذي عرف بنصوص مبهولة في فرنسا. انشغلت حينها مع أشخاص مثل جوردج جيت الذين، بتحلقهم ثانية حول رولان بارت، كانت تصدروهم تلك الرغبة ذاتها في البحث عن نظرية شاملة للأدب الذي لا ينضب في معرفة هذا العمل أو ذلك. وهذا أخرج للوجود العدد الرابع لمجلة إحصالات المخصص لتسميولوجيا، وبعدها العدد الثامن حول التحليل البنائي للسرد، والذي سمعته فيه، وأخري بعد ذلك حول المحصل والبلاغة إلخ.

تدويروف

القصوى. كذلك أدافع عن أطروحة، أكثر فلسفية، التي هي التعريف والدفاع عن إنسانية جديدة، إنسانية نقدية، تعاضد على المرجعية الكونية دون تجاهل أهمية الثقافات أو المجموعات الخصوصية.

● **تبدون أيضاً اهتماماً أكثر مؤثراً بالثقافة البائرية.**

- مدّ تجميع ترجمتي، كل كتاباتي تتفرع في هذه الزاوية من فهم السرقات الإنسانية، لكن مطروقة تحت أوجه متعددة الموضوعية الخالية، التي تلت موضوعاً إصطناعاً الشفاهات، كانت تلك الخاصة بالثقافة البائرية. من جديد، كنت مأخوذاً بهذا الموضوع إطلاقاً من تجريبي الشخصية السابقة. لقد سمع لي، سقوط جدار برلين في 1989، بالمشور على الفرز الضريبي من أجل دراسة الوثائق البائرية كموضوع منفصل على وما دام النظام الشيوعي بقي على حاله، كان لدى إحساس، فسقط لأن والذي كان لا يزالان يمشان في بلغاريا، بأن جزء مني كان دائماً تحت سطوة ذلك النظام ولم أكن لأعرف بأن الأمر يتعلق من جهتي بفعل المعرفة أو الزعة الضاللة.

تركزت مسأمتي للثقافة البائرية حول الحياة الأخلاقية للرد، لأنني اصبرته أن للشرع الأخلاقية في المعسكرات وإمكانات أن تلعب دور المكبرة للبائرية الأولية للحياة الأخلاقية. الكتاب الذي تمخض عن ذلك، مواجهة الغنى، يتموقع في الخط المستقيم لأعمال حديثة جداً، لكنه كان لا يزال بعيداً عن ما كنت أحجزه سابقاً بما أنه لم يضاف للثقة.

في هذا الكتاب، أطور قبل كل شيء تحليلاً للفصل، بالتمييز بين الفضائل البطولية والفضائل اليومية. توجد عدة اخلاقيات بينهما، خصوصاً لكن هذه الأخيرة هي بالضرورة في خدمة كائنات بشرية أخرى مضمومة وفردية، في حين أن الأولى تقوم مبدئياً على تجريديت مثل الكمال الإنساني أو المثال البطولي، الوطن أو البروليتاريا العالمية.

أحاول أيضاً أن أجعل أطروحة ابتذال الشر أكثر مكرسية وأمثل المواقف التي تسهلها: التفتي، نزع الطابع الشخصي متعة

الطقوسية، في حين أنه بالنسبة للكرويس، الذي هو نصير غريب لميكيا فيل، خاضع لطابع آلي صرف، فما يهمه هو الهدف، وهو مستعد لأن يكيف بحرية ثأمة مع الرمز الموجود. هذا الاختلاف، يظهر لي، يمكن أن يضيئ الانتصار الباهر لحقبة من الأسبان على الجيش الأزيكي الضعيف.

الموضوعية الثانية تخضع الإتصال مع الآخر، كانت أطروحتي هذا، أنه يوجد طريقتان متكاملتان يقضيان إلى إلغاء: نعتير باختلافه، لكن نعتير بدوياً، أو نعتيره مطلقاً، لكن بالتالي تجاهل هويته، نهاية الراصد هي المبردية، والآخر، هي الإحترام الكرونالتي..

● **بضع سنوات بعدها، تتوالى من جديد إشكالية "تعددية الثقافات، وحدة النوع الإنساني، في نحن والآخرين، الذي هو كتاب تاريخ الفكر الفرنسي؟"**

- في الواقع، تمليت، عقب أعمالتي حول غزو أمريكا، تطوير التحليل المفهومي للنظرة للسائدة جرح الشعوب الأخرى. ولتحقيق ذلك، أنفقت نعر الخطابات حول هذا الموضوع، مع إقصاري على التقليد الفرنسي الراقي بين مونداني وليلي سترابوس. اخترت خمسة عشرة مؤلفاً تبيين لي أنهم الأكثر تقيلاً مع دراسة فقرهم من خلال كبريات الموضوعات مثل الأحكام الكلية أو النسبية، العرق، الأمة، الإغرابية.

أبرزت من الصوار مع هؤلاء المؤلفين فكرة أنه لا يمكناً أن نعاقب الأنوار على تحديد الفكر الإنساني (المسجد في شكله الأرقى من قبل مونتيكيو وروسو) الذي سيعتمده القرن التاسع عشر، خصوصاً من خلال الذعة الطموية، القومية أو الفردانية

تخلّيت عن فكرة أن كل ما يأتي من المجتمع لا يمكن أن يكون إلا قهراً وكذباً. الإتيانج في فرنسا جعل ملي تدريجياً شخصاً مختلفاً أحسيت حينها بلوح من التلق، إذ شعرت فجأة أنني كنت أفضي وقتي في إصلاح الإداة التي لم يكن أسمح لنفسي باستخدامها. كنت أصبح بسر التحليل البائلي للصوص، دون أن أعرف بشكل حقيقي ما هي النتائج التي يمكن أن يخلصها ومدد ذلك الوقت، تساهلت عن أي موضوع للدراسة يمكن أن تطبق عليه تلك الأداة. أظن اليوم أنه لا يمكن أن يوجد هناك فصل حاد بين الذات والدراسة والموضوع المدروس: بعبارات أخرى، إننا لا نتقدم حقيقياً في العلوم الإنسانية إلا إذا وجد جزء من تجرية الذات محتضناً في الموضوع المدروس. وهو ما ليس يدهياً في العلوم الطبيعية عندما، مثلاً، ندرس البيانات أو الرخويات.

إبداً من هذه اللحظة، تفتيت أكثر ما انشأت بالموضوعات التي كنت أؤمن تجاهها بتجريب وجردي. كان أول عمل لي في هذا السمي الكتاب المعنون بـ غزو أمريكا. كان هذا الموضوع يلزمني بشكل خاص، بما أنه كان بهم إتصال الثقافات، إشكالية وجدية النوع الإنساني وتعدد الثقافات، والتي كنت أعيشها شخصياً في بلد له ثقافة مختلفة تماماً عن ذلك الذي تضرعت فيه أجهت على وجه الخصوص نعر غزو المكسيك، لأن هذه القصة مؤثرة بشكل جيد. لا توجد فقط قصص الصغار بين الإسبان، المبرشرين والمسالجرين في كل نوع، وأيضاً فلاسفة ملتزمين بهذه الجهة من العالم، ولكن كذلك حدد من الوثائق مصدرت من الضيقة الأخرى، التي نعر عن نظرة المهزومين إن صبح للقول.

● **أي خلاصة استنتجتم من هذه القراءات؟**

- في هذا الكتاب أتناول موضوعين كبيرين، واحدة تخص أنماط التواصل فنادراً ما أهتم الموضوعين، حتى أولئك الذين يهتمون بالثقافة أو الذهنيات، بأنماط التواصل والتواصل والصال أنه، بقراءة قصص الاتصال بين الكورتيس والمكسيكيين، إندشت للاختلاف الجذري بين طريقتي تواصلهما. فبالنسبة للأزيك، Azteques، التواصل هو قبل كل شيء خاضع لتواعد

السلطة أُنْفَرُ في الأخير في استبدادنا للماضى أترافع ضد التقديس واصلت هذا التفكير في كتاب صغير آخر، هفساتو الذاكرة، وفضلاً عن ذلك فمت بتحليل حالة خاصة، قريبة جداً من الحالات السابقة، في تراجديا فرنسية .

● بالتحديد في مواجهة الغلو، تتجهون أنه لا يمكننا أن نستخرج من التوتاليتارية تعليمًا جديدًا حول الإنسان . والحالة هاته، قران ثمة سؤال مركزي بالنسبة لك برأى هو «من هو الإنسان لكي نتصرف كما ينبغي؟» .

- ماكن مخلصاً لروسو الذي هو هنا إلى حد ما فيسوفى المرجعى عديداً يكتب أننا سيخربون بنفس الأشياء التي تنفعنا لأن نكون خيرين . بمعنى إجتماعينا، وحقيقة أننا نعيش فيما بيننا وبواسطة هويتنا .

إننا كان ثمة شيء يعرف الإنسان، فهو ما كان يسميه روسو بالكمالية، القدرة على التخوير . الإنسان ليس له طبيعة، ليس له إلا ثقافات، وهوية تكمن في إمكانية حيازه لهذه الثقافة أو تلك .

● في إحدى مؤلفاتكم الأخيرة، الحياة المشتركة، يتركز انتباهكم على العلاقات البينشخصية ؟

- في الواقع، بعد تحليل العلاقات بين الجماعات، أردت تعميق خاصية أخرى للفرقية، العلاقات مع الغير . في هذا المؤلف، أقدر هذه الموضوعية بالأخرى من زاوية تاريخ الأفكار، إنما أيضاً بتقنية تفكيرى بعم النفس، السوسيوولوجيا وأندروبولوجيا . يتعلق

الأمر بالأخرى، يعمل أندروبولوجيا عامة، للخصص الذى لا يستحق أن يوجد بشكل مستقل، وإنما هو إلى حدما المحور المشترك للعلوم الإنسانية، التي تقتضى التواصل حول في هو الإنسان . ويأبى أن الإنسان هو ذلكا اجتماعى . وأن ثمة توتى أساسى، في علاقته مع الغير، هو الحاجة إلى الاعتراف . حالياً أواصل العمل، لكن في شكل تاريخى أكثر، بدراسة كيف صاغ مفكرين وكتاب نوع من المثال للاستقلال الذاتى الإنسانى أطرح على الخصوص السؤال المعرفة ما إذا الإنسانية هي بالضرورة نزعة فردية .

● ماذا نريد أن نقول ؟

- ربما أستعمل مصطلح الإنسانية في صيغ متعددة . إنها، من جهة، الفلسفة القاعدية للديمقراطية لكن استعمالاً مقشوشاً لهذه الكلمة ساعد أيضاً على ترويه الوساعة الكولونالية طيلة القرن التاسع عشر . يمكننا أيضاً أن نتحدث عن الإنسانية في معنى آخر، لمدح الإنسان، والحمير عن الاعتقاد للشخصى في قيمة الكائن البشرى هذا ليس موقفى، لأن الكائن البشرى برهن بإسهاب أنه أمل لأسوأ الإماتات .

الإنسانية برأى هي تصور يمارض مع العقيدة التحدية للمجتمع القلبدى، على قاعدة شرعية القانون هل القانون ، معنى قاعدة العيش في مجتمع ما، خير وشرعى لأنه ملح لنا بواسطة التقيد، والتاريخ والله، أو لأننا نحن الذين أرخناه ؟ الديمقراطية ابتدأت من اللحظة التي تراجعت فيها الاجابة الثانية على الأولى . بالنسبة لى، الانسانية تكرس بالأكيد مبدأ الاستقلال الذاتى للشخص والجماعة، لكننا نضيف إلى ذلك أن هذا الاستقلال الذاتى يرتبط بالضرورة

بصيانة البعد الاجتماعى والقيم التي تتجاوز الفرد . إنها، كما يقول الفيلسوف إيمانويل ليفنتياش، إنسانوية الإنسان الأخرى، أى أنه وحده الغير يستطيع أن يشكل قيمة عليا بالنسبة لى هكذا تصاد الإنسانية على وجود قوم سامية لى أنا والتي من أجلها أستطيع تكريس حياتى، سواء تعلق الأمر، مثلاً، بالوطن أو كائنا شياً آخر كطللى أوزيجتى .

يستند عملى الحالى إذن على التحديد الإنسانوى الفيرنسى، من مؤناتنى إلى بنيامين كرونسترو، مروراً بديكارت وروسو . أهاول أن أبين أنه، عند هؤلاء المفكرين، لزوم الاستقلال الذاتى لا يسبب في تعميم النسج الاجتماعى (الفردانية) ولا للخلى عن كل قيمة متعالية (المادية) ■

المراجع: مجلة Sciences humaines

N=42, Moi 1997.

أجرى الحوار: جاك لوكونت .

ترجمة وتقديم: عبدالمجيد السخري .

هامش:

● الأزديك: Azte ques الذين نلزارا فدماً لى امشوك . (الفرجم) .

الطهران من رضع المترجم .

ق - ما دور الناقد في المجتمع؟ سؤال قد يظنه بعضهم كلاسيكياً، لكنني أحب أن أبدأ به حواراً معك

« دور الناقد ليس هو ذلك الدور الثانوي الخاص بالتعليق على آخر الإصدارات الأدبية، إنه ليس تابعاً للإبداع؛ لأن له دوراً (إبداعياً)، فالناقد العقلاني المأمور في المجتمع له علاقة بتقويمه وتحديد موقفه منه وتبليط مشروعه فكري خاص به. له علاقة يسلم القديم في المجتمع. الناقد له علاقة أصيلة بالذوق، بتطوره وتحضره وتدهوره، فالنقد مشروع ثقافي مكتمل، يخلق النظرة للعالم، بالأذواق، بالقيم، بالأخلاقيات السائدة، وينتقدها، يتعلق بالموقف النقديّ عمومًا من الفعل الإنساني، فالموقف النقديّ موقف شامل، ليس خاصاً بالنصوص فقط، ولكنه خاص بالسلوك البشري، بالفكر، بالقيم، فالناقد دوره دور جوهري، ولين من قبل المصنف أن يخذل نقد الأدب الآن أذواراً لم تكن خاصة به. الناقد الأدبي الآن في صميم المشروع الثقافي، في صميم المشروع الفلسفي. الآن، يلعب النقد في أمريكا وفي إنجلترا وفي فرنسا دوراً فلسفياً، على سبيل المثال: تيرسي إيجلتون وفريدريك جيمسون لهما دور فلسفي خاص بالنظرية، للعالم، بالصورات، بالمفاهيم، بنقد المفاهيم، وبالتالي، فالنقد النقديّ الخاص بالموقف النقديّ من العالم هو موقف أساسي لكل إنسان ألا يكون تابعاً ذليلاً لما يفرض عليه، تزويد

المواطن بعدة نقدية يتبادل بها كل الصور المفروضة عليه، كل الأشياء الزائفة التي تفرض على وجدانه، محاولة إنقاذ الذاتية من كل الأيديولوجية التي تفرض عليها حالياً. قضية الحرية، حرية الإنسان في اختيار أفكاره، لا في أن تصنع له الأفكار ثم يأخذها جاهزة من أجهزة الإعلام. فقضية الحرية من القضايا المهمة في الموقف النقدي، وبالتالي فالناقد له وظيفة كبيرة، وليست وظيفته مجرد التعليق على آخر الإصدارات من ناحية الأدب، له دور مسيح الأرض الأدبية الإبداعية، استشراف آفاقها، الدعوة إلى تقويم الوجود، لا من زاوية ميكرومكتوبة الكلمات في سطور على ورقة، بل من زاوية ما للمستقبل؟ الاحتياج إلى ماذا؟ الاحتياج إلى أي أشكال؟ قبل أن تنشأ الأشكال، الناقد يستطيع أن يرمس بها، يستطيع أن يدعو إلى أشكال من الإبداع لم يصل إليها الإبداع بعد. يستطيع أن يسبق الإبداع لا أن يسير في ذيله فقط. يستطيع أن يدع إلى طرائق جديدة في الكتابة من خبرته بالإبداع العالمي. يستطيع مثلاً أن يقول ما خصوصية الرواية العربية الحالية، ما المسارات التي ينبغي السير فيها، يستطيع أن يستشرّف وأن يكون رائداً، فالمشروع النقديّ مشروع منفتح.

- ما قدر المتحلق من هذا المشروع آتياً، على المستوى العربي؟ على المستوى المصري أولاً؛ لكي تكون أكثر إلحاحاً بالمسألة؟

« الآن، يفرض على الناقد دور محدود جداً. السائد أن الناقد يأتي في ذيل المبدع. لماذا؟ نيقول تطبيقاً، الوظيفة النقدية - عموماً - الواسعة، العقلية والفكرية والجمالية، تختزل، وهناك محاولة لجعل النقد مقصوراً على الجانب الفني، في تقسيم العمل السائد، تقسيم العمل الليبرالي، تقسيم العمل الصحفي، تقسيم العمل الأكاديمي. أنت متخصص، متخصص في ماذا؟ متخصص في تحليل النصوص، النصوص بمنزل عن سياقها الثقافي، بمنزل عن الإنسان الذي يبدعها والإنسان الذي يلتقيها، تحويل الناقد إلى مهني متخصص، رجل تقنية، خاص بتقنية الكلمات، تقنية نصوص، لا أكثر. بطبيعة الحال، هذا يجعل دور النقد في التقسيم إما دوراً مدرسياً يرى ما المقررات المفروضة عليه، ما المدارس التي ترضي عنها المؤسسة، ما النصوص التي يعتقد أنها المطلوبة؛ ليقيم بمجدها، وبالرغم من أنه يدعي أنه متخصص بتكديري لا علاقة له بالأيديولوجيات، فإنه غارق حتى أذنيه في الدفاع عن الأمر الواقع، في الدفاع عن الأيديولوجيا السائدة التي تختار نصوصاً بعينها تحجبها روائع أدبية ونصوصاً أخرى تعبرها خارج النظرة العامة وغير ممنوع بها، ويحول الناقد المتخصص صنيق الأق إلى خدام مطبخ، موظف تعليمي في المؤسسة الأكاديمية والمدرسية، في التحقيقات الصحفية، يتحول إلى أداة فائدة الاستغلال. يهني نفسه دائماً على تخصصه الضيق المحكم.

إبراهيم فتحي: أين يوجد النقد؟

النقاد إبراهيم فتحي، قدم للمكتبة العربية عددًا من الدراسات والترجمات المهمة، منها: «العالم الروائي عند نجيب محفوظ»، «الماركسية وأزمة في المنهج»، «المنطق الجدلي»، «لهنري لوفتير، العلم والفلسفة»، «بول كاريول»، «نظرية الوجود عند هيجل»، «هيريت ماركيز»، «فوكو وثورة في المنهج»، «بول فوين»، في هذا الحوار الذي جرى بتفانيه كبيرة نلق على آراء إبراهيم فتحي حول المناخ النقدي في مصر، وعلاقة النقد بالفلسفة ونظرية الخطاب وعلم اللغة، أيضا علاقة الفعل النقدي بالحركة السياسية.

المختلفة تقدم موادًا ثقافية وتقدم كتبًا. انظر إلى المجلات، جرائد - مثلاً - تطبع في لندن واسعة الانتشار، ليست مصرية، لكن عربية عمومًا، السوق الإعلامية الصحفية ضخمة، الآن، ألت لا تستطيع أن تتخيل كل ما ينشر في الصحف في صفحاتها الثقافية، هي واسعة جدًا وكبيرة جدًا، الراديو في حاجة إلى مواد، والتجديدية/ تنوع لغات من الأشياء الملأمة للصديق، لكنها تقدم كل الأشياء في حوار هامد، تتحدث دائمًا عن أن يكون هناك صراع حقيقي بين أشياء جوفية، لكن ليس لديها مانع من بعض المشاجرات الإثارية، بعض الترجمات، حتى لا يعم السيل، نقام قضايا كبرى جدًا، قد تكون بلا قيمة، الأدب للنساء... أعداؤه... هل نمة أدب نسائي؟ ضرورة الأدب للنساء... الجسد.

- دائمًا تحدثت عن الشيوعية باعتبارها نقطة الانطلاق النقدية. أظن أن «صناعة الرأي العام» هي نقطة انطلاق نقدية ملحة في هذه اللحظة. هناك تفسير في منطقتات النقد، بحيث يمكنك تعيين المنطق العام لهذه اللحظة، وهذا لا يحدث!

* لا يحدث، لأن هناك روتينًا نقديًا. الآن، أين يوجد النقد؟ يوجد النقد إما ضمن المؤسسة الأكاديمية المدرسية عبر مقررات مدرسية، وإما ضمن اللقيات السريعة في الصحف. هل توجد - في مصر مثلاً - باستثناء «فصول»، التي هي فعلية، أوعية

مختلف، لفكر ماروز، لقيم مختلفة، لمشاريع جديدة، سواء في الإبداع أو في النقد، في فترة طويلة كان هناك أدب الأدرج: الألب الذي يقرأه الأدباء ويظهره طبعات محدودة بقروشهم القليلة. الآن أصبح هناك إمكانية أكبر، لأن السوق الإعلامية ضخمة جدًا، وتطلب موادًا لتلهمها، فهي تحاول أن تجعل الساترين هؤلاء الشيوعيين سادة طريفة للإعلام، الإعلام الصملي في العالم بأكمله سيحظر للفكر المناوئ على أنه إحدى التقلبات، أزياء جديدة، مناهب غريبة، ليعرضها ويفسح لها المكان؛ لأنها محترقة داخل معدة ضخمة تهضم (الزلط) فلم يعد الموقف في وسائل الإعلام الصديقية هو الخوف والفرع والخشية. سيحشرون أشد القصاص ثورية وحذائية وما بعد حداثة دون أجر، لأنه هو المسيطر، هي أرضه.

- مع بعض الاحتراز، المؤسسة القوية عندما تفتح صدرها لأشد أنواع النقد تطرقًا، فإنها تطول عمرها، تلبيد من هذه الجزئية لاستمرارها، هنا - في مصر أو في الحال العربي - هذه الأشكال ليست متبورة بالكامل، لا تستطيع أن تقول إن عندنا سوقًا. عندنا شبه سوق هذه السوق الإعلامية المقروضة لا تتحمل أي نقد ..

* السرق الإعلامية ضخمة. انظر - مثلاً - إلى المساحات للشامة في التلفزيون. قراءه

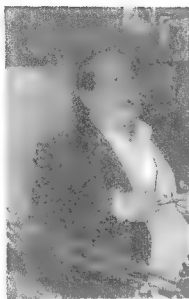
- من الذي يفرض هذا الدور؟

* لا يفرضه شخص معين أو جماعة. تقوم العمل في المجتمعات الرأسمالية، مجتمعات السوق في العالم كله تخضع ذلك الحركة النقدية - النظرية بالذات - كانت في وضع مقاومة النقد - تاريخيًا - كان يحارب الدولة - حينما ظهر في البداية كان ضد الدولة المطلقة في أوروبا، النقد ونظرياته حينما تبدأ، تبدأ في وضع المقاومة والمعرضة لهذا التقسيم لكن حينما يتحول النقاد إلى زائدة ملقاة بالبيروقراطية الأكاديمية أو الضميمة أو البيروقراطية الصملي أو البيروقراطية الإعلامية، سيد نفسه منذًا للدور المنوط به.

- أنا أتكلم عن النقد المناوئ. هذا الحس الشيوعي - بالتعبير القديم الذي تفضله - الذي لا يتكلم ولا يسلط، اعتكده أنه - على الدوام - في حالة مقاومة، في حالة تفكير. إذا كان هذا النقد، فعلاً، في حالة تفكير فإنه لم يسقط في هذه البيروقراطية، ولم يفرض عليه شيء.

* المقام يبدأ دائمًا على أرض أخرى. أنت لا تستطيع أن تكون منادًا ومقاومًا وثوريًا على كف الذين تنازلهم وتناصبهم المداة، يلزم لك أوعية مختلفة، في فترات طويلة كانت المجلة الصغيرة هي المصدر، للثورات على الشهي أو في بروت بعض الأدباء وفي بعض الجمعيات، كانت هذه أوعية للفكر

إبراهيم فتحي



للقند؟ للدراسات النقدية؟ «القاهرة»، مثلاً شهيرة، «إبداع» شهيرة، لكن الأوعية الخاصة بالدراسات النقدية محدودة ولم يألف القارئ الأدبي الدراسة الأدبية، هو يريد تفسيراً سريعاً، عرضاً سريعاً للكتاب وتحديد قيمته، إن كان جيداً أم رديئاً. لم يخلق النقد في الحركة الثقافية مخرجاً صريحاً ولم يخلق جمهوره، جمهوره النقدي، جمهور الكتاب النقدي، هم الذين أنفسهم، هم الجمهور، الذين يقرعون ما يكتب عن أصنافهم، القارئ المادي لم يجد مكاناً إلى هذا الفكر النقدي، للنظرية النقدية في حالة يرثى لها، في مصر وفي العالم العربي، يوجد نقد تطبيقي، في أحوال كثيرة جداً، هو نقد لحظي يخلق بصل معين، وأصبح هناك طريقة في النقد: التعليقات السريعة، تلخيص للحجج، للروايات، تعليق مشابهاً على قصائد، وضعها في خانات جاهزة حول قصيدة الشعر، قصيدة القصيدة، الخصائص المختلفة لهذا، وفي أحوال كثيرة يقرأ الجمهور التعليق نفسه عن عشرة كتاب لقائد معين! وهناك كتاب يؤرخون للأدب، يكتبون عن عيون ومحتجون كل ما يقرأ لهم، كل ما يقرأ لهم من أصناف أو تعرض عليهم يكتبون مدحاً لها، أصبحت هناك سوق ضخمة جداً للجماليات وماذا نقول ذلك (توجد سوق ضخمة للجماليات) لمتزوج سوق ضخمة للتجامل، سجالاً زبداً، إذن، سنجامل صرا.

- قبل أن نتعرض لهذه الصورة التاريخية... (مقاطعة)

• ليست كارليزية، بل هي واقعية.

- هي واقعية بالفعل لكنها تمثل الصورة التاريخية للتفكير النقدي. مَرَّ في سياق كلامه مقولة «القارئ العادي» أريد تصديك وتصحيحتك لهذا المسمى، من هو القارئ العادي؟

• القارئ المادي هو المصنف الذي يريد أن يلمَّ بأشياء عامة عن الشعر، عن النثر، عن الفلسفة، عن قضايا الفكر العالمي، قضايا الفكر المحلي، أن يشارك، أن يتفاعل مع الحركة الفكرية الموجودة في المجتمع. هذا هو القارئ العادي الذي أعنيه. لا أعني القارئ العادي أي الذي يعرف القراءة والكتابة. إن توزيع الكتاب في مصر ثلاثة

مفاهيم وتكوين ذوقه وتعريفه بما صدر وتعريفه بما يطلبه وما يرجوه ومما يطمح إليه.

- أرى أن ثمة إشكالات تخص التفكير أو التوجه نحو التفكير حتى في أمرونا البسيطة، مثلاً: تبسيط مفهوم النقد بأكثر من درجة. بشكل متوازية هندسية وصولاً إلى المتابعة الصفيحية غير الجيدة.

• ينتهي ذلك إلى الحكم بالإعدام على الناقد، لا يتحول إلى النقد، إنما يتحول إلى التعقيب إما بالمدح أو الذم.

- لا أفكر في محيط لا بد لنا من التحرر فيه..

• لا. ليست المشكلة هكذا، النظرية النقدية جزء من النظرية الاجتماعية، وهي مرتبطة بالصراع الاجتماعي. لا يوجد شيء اسمه نقاد هكذا، كأفراد يتمتعون إلى طابور موحد، النقد اتجاهات قد تكون متصارعة. الاختلاف في المدارس النقدية جزء من الصراع الاجتماعي ومرتبطة به، تعريف الإنسان نفسه، احتياجاته، تكوينه العقلي، للفكر، يتعلق ذلك كله بالنظرية النقدية، وهي مهمة جداً لأنها مرتبطة بالنظرية الاجتماعية، بالنظرية الاجتماعية، بالنظرية الأخلاقية، فالتجارب النظرية مثلما النقد النظري وصل في العالم العربي إلى درجة مضنكة جداً: ترجمة نظريات حسب أحدث الكاتالوجات، المترجمة حديثاً، ما بعد الحديثة، التفكيرية، البنيوية، حتى في النقد الماركسي أيضاً ترجمة مقولات جاهزة. المشكلة في النظرية هي إعادة اكتشاف الواقع، المفاهيم العامة التي تكشف الواقع وتمنق النظرية إليه، الواقع اللغوي العربي المعاصر، الخصوصية الأدبية في علاقتها بما يحدث في الواقع. لا تبدأ النظرية حقاً من أشياء جزئية أو تفصيلية في الواقع، ولكنها تعتمد في استخلاصاتها وفي التحقق منها على هذا الواقع الشفافي، هل توجد نظرية للرواية المصرية أو العربية؟ لا توجد. نحن ما زلنا نتحدث عن كتب محددة نتحدث عن تاريخ نشأة الرواية، نظرية الرواية، العناوين التي تستخدم وعلاقتها، إما أشياء مترجمة وإما (العلم على الدن) الآخر: التراث، فيصبح كل ما كان قديماً كل ما كان محدثاً خصوصيتنا. في أي فترة يبدأ الكتابة

آلاف لدسة - هذا في أحسن الأحوال - للقارئ المادي هذا يتدرب من أن يكون قارئاً مثالياً، ليس قارئاً عادياً بمعنى أنه يوجد بوفرة.

- إذن هناك صورة متعينة للقارئ وأنه يحتاج فقط ما تعطيه له بينما ينبغي ألا تحصر عليه أو تحصره في تعيين!

• من يستطيع أن يحصر عليه؟ هو سيد موقف.

- مقولة أخرى إزاء مقولة القارئ العادي ليس هناك قراء إلا الكتاب.

• لا أقصد بالقارئ المادي غير المثقف، غير الموهل للاطلاع لا على الشعر ولا على النثر ولا على النقد. أقصد به للقارئ المهتم، القارئ الذي يحبه أن يتجسس أفضل الإصدارات في الرواية، في الشعر، في القصة، في النقد، في الإسلام، في المسرح، في الموسيقى، نور النقد ليس تقديم ما يستهلكه هذا القارئ، دوره هو خلق هذا القارئ، مزيده بالمادة الملزمة لتكوين

عن السيرة الشعبية، عن البكتليات في الشعر، عن التصوف، هذا هو التراث الأصيل، هل توجد نظرية حقيقية للتراث؟

- ما هو التراث أساساً؟

* هل كل ما مضى تراث؟ كل مرحلة لها معناها..

- ما مساهمة الحاضرين الآن في صناعة التراث؟ انتخاب تراث بعينه هو جزء من صناعته..

* طبعاً بانتخابك تراثاً بعينه وربطه بأوجه مختلفة من التراث وتعدد شكل من أشكال الاستمرار لتخلق تقليداً، في الوقت نفسه تعدد الإضافات الإبداعية الجديدة تعريف هذا التراث وهذا الاستمرار. التراث أصبح إما شيئاً قديماً بالياً لا نأبه به لأننا حداثيون أو بعد حداثيون (1) أو أننا نتجه إلى عبادة الماضي، عبادة كل ماله علاقة بالماضي، هناك اضطراب شديد جداً في النظرية الخاصة بتقافة تراثنا وقتنا، واجب الماركسيين. مثلاً أن يخلعوا نظرية ماركسية لمصر، للعالم العربي؛ ماركسية عربية.

- اسمع لي باعتراض بسيط.. بماذا تسمى محاولات «شوقي» عبدالحكيم، في هذا السياق؟ رغم تحفظنا على موقفه من قضية التطبيع، في قلبي ألبس لم تقابل من قبل اللاهوتيين الماركسيين في مصر بأي استهسان أو بأي جدل، لم تقابل هذه المحاولات - التي في قلبي رالدة - بأي محاولة للتكلم والتفاعل!

* أنا شخصياً. أحبها وأقدرها وإن كنت أعطف معي في السياسة، من ناحية التطبيع، مثلاً قد يكون له رأي أو الإشاعات ترسخه رأي أو أرائه عليه، لكنني أقدر مستوى بحه وهو يعرف ذلك. لكن لم تنح لي الفرصة للكتابة حتى عن مرحه.

- اسمع لي، ناقد مثل «إبراهيم فتحي»، نحن لسنا متعيين بما ينطوي عليه ضميره من تقدير، وإنما نحن معنيون - كغرام أساساً - بهد الذي تلغى منه في مناقشة كاتب مثل شوقي عبدالحكيم.

* سأقول لك. حينما بدأ شوقي عبدالحكيم كتاباته، نكر - منذ ١٩٦٤ - أصقالى ونكر غيابه الكامل عن الشعر. إما ملوع

من الشعر وإما معتقل. أنا ظلت كذلك، لآخر مرة قبض على فيها سنة ١٩٨٩. فلأحوال كثيرة جداً أكون ملوعاً من الكتابة أو غير مرحب به. أنا لا أصنع نموذجاً، لماذا؟ أنا ليس لي مقصد معين في الكتابة، أنا أكتب حينما توتر، لكنني ليس لي مجال معين أكتب فيه.

- هناك أوراق وأقلام..

* هناك أوراق وأقلام لي، أكتبها للنفس، أكثر الأشياء التي أعز بها لم أنشرها؛ لأنني لا أجد لها مكاناً للشعر.

- أهي موجودة؟

* بعضها موجود في سيفة مسودات أو أفكار في طور الإعداد.

- للكم الجزئية المتعلقة بشوقي عبدالحكيم..

* أحاول تجنبه ولا أعرف أحداً من الماركسيين رفضه أو كتب رفضه

- هذا الرفض، أنا لا أتكلم عنه. هذا الرفض الصريح - اسمع لي إن تجاوزت - أنا أعني هذا التكلم في مواجهة أي محاولة حتى وإن كانت بدائية. هذه الأمور هي التي تكشف مدى مصداقية - وإن يكن بالمعنى اللاهوتي - الإيمان بالفكرة. بفكرة ما، أو مسئولية المعتقد لفكرة ما في ممارسة دوره.

* الناقد الماركسي مطالب بأن يكون عشرة أشياء في وقت واحد. هو - في الوضع الحالي - عليه أن يفكر في الاقتصاد السياسي، وعليه أن يفكر في الفلسفة وتطوراتها.. أنا مثلاً، من آخر الأشياء التي كُتبت هي - أزمة النهج في الماركسية، عنيك أن تتناول أشياء كثيرة في الوقت نفسه والإمكانيات محدودة؛ لأنه لا تستطيع أن تقوم بكل الأشياء، ولا يوجد في العالم العربي أو في مصر من ماركسيين حزب حقيقى يقدم إجابات فلسفية أو نظرية. توجد أشياء تقدم شعارات سياسية في أحسن الأحوال، وأحياناً كثيرة تكون خاطئة. وعلى كل إنسان أن يلعب - بنفسه - عشرة أدوار في الوقت نفسه وبطبيعة الحال يعجز. فوضع الماركسيين بالذات مؤلم؛ لأنهم لا يكونون

مجموعة متماسكة، والاجتهادات الفردية هي الغالبة. وعلى كل إنسان أن يجتهد لنفسه، فلا يوجد تقليد ماركسى عميق مستمر في العالم العربي على الإطلاق. وقد لعبت ما يسمى بالماركسية السوفيتية دوراً شديداً الخطورة. أولاً، شعارات وتفسيرات اللوائح تتوقف على السياسة الخارجية للتحالف السوفيتى. من الناحية الأدبية - مثلاً - كارتة الماركسية الاشتراكية بمقولات متحجرة جداً عن أن الأدب الرفيع هو الذى يجسد خط الحزب للرسمى ويقدم البطل الإيجابى ورفض مناقشة الشكل. كل هذه الأشياء كان على الناقد الماركسى أن يتخذ موقفاً نقدياً من الماركسية السائدة. ولا معين. لن يجد مثلاً في الماركسية الصينية أو الماركسية الأوروبية إجابات عن واقع، فعليه أن يعيد اكتشاف ماركسيته. عليه في كل لحظة أن يعيد اكتشاف الماركسية في واقع مجده الفريد. وطبعاً هذا جهد قد تدر به الصبة أولاً للقرعة، من ناحية ثانية، في الأدب، عليه أن ينف موقفاً نقدياً من كل الاتجاهات الجامدة السطحية جداً للضلة جداً في تناول أدبية الأدب وشعرية الشعر. لا تستطيع أن تنصب للناقد الماركسيين موقفاً كهنتياً. كهنتى يطلب كنيته ما..

- تخشعني عبارة جميلة لصحنى وكاتب من أوجواي اسمه «إدواردو جاليانو»، يقول فيها: «السلطة كالكمائن: أخذ باليسرى وعزف بالهيمى، ليس كهنتاً ما طال اليسار ولكنه القمامة الكامن في البذور.

* أنت تتحدث عن الاتجاهات المؤسسية التي تقيس العالم بخطها المؤسسى، بشعاراتها..

- وفي غياب الفرد الناقد صاحب الوعي النقدي يصبح جزءاً من مؤسستها المتكلمة هذه.

* للقد اليسارى - مثلاً - في العالم استطاع أن يتخلص من ذلك. سجد مثلاً - هنا في مصر - معمود العالم لا يكرر شعارات، ويدرس شعر السبعينيات ومتجدد - عبدالحكم أبو عرف، مثلاً، لا يضيع خطاً ما ويسير عليه بأحرف أصابعه ويجتهد، قد تختلف معه، لكنه يجتهد، فوصل دراج، ناقد، سيد البحراوى في محاولاته عن الرواية وعن الشعر، أمثلة رفيق في كتاباته عن الرواية

وعن الأديب المقارن، أيًا كان، من من هؤلاء الذين يخمنون لكيفية ما؟

« أنا لا أتهم أحداً بالتقصير ولكني أشير إلى غياب ملحوظ لإنتاج كان من الممكن أن نغيد منه. هذا الإنتاج لم يتحقق، قد تم له أي مراكمة.

« المشروع النقدي عموماً لدى المفكرين له، الذين علمهم الأساس هو الدراسة الأدبية والكتابة النقدية، سجد فيه قصوراً شديداً. ذلك من اليسار، ماذا عن النقد الأكاديمي بالنسبة لشوقي عبد الحكيم. هل تكبمه؟ هل درسه؟ لا تستطيع أن تقول نعم. ماذا عن النقد الصحفي؟ توجد أخبار مثائره عن أعماله، ليس شوقي عبد الحكيم وحده..

— أنا أذكره كمثال في سياق بعينه.

« أنا أقول لك إن أكثر الممارات النقدية هي ممارات جاهزة مفروضة علينا. في فترة معينة، في السبعينيات مثلاً، سجد كل إنسان يحدثه عن أدب الاعمق، مسرح الاعمق، كل الكلام عن مسرح الاعمق في فترة ما، الشعر السبعيني، ما رأيك في الحداثة؟ ما رأيك في العاصمية الجديدة. الآن: فسيمة للثر، الأدب الناصي.. هناك ممارات نقدية..

— وطوال الوقت هي غير خاضعة للتفكير والدرس الحقيقي، هي أشبه به (مقابلة)

«بالمشاعر المتكسلة. إذا كبنت عن شوقي عبد الحكيم دراسة وقمتها لإحدى الورائد أو المجلات أو المصنفات الثقافية عليها أن تختار دوراً طويلاً لكي تنشر. لماذا؟ لأن هناك المسائل السريعة العاصمة التي تُعد هي الاهتمامات الجارية التي يهتم بها الإعلام.

— إذن نحن بحاجة إلى جهد تأسيس من جديد في إطار بلورة الوعي بهذه اللحظة. كيف نرى هذه اللحظة؟

« يجب أن نعرف أن هذا الجهد التأسيسي إن يكون مختلفاً عليه من الجميع.. يجب أن نذكر من البداية أن هذا الجهد التأسيسي ستوزعه اتجاهات مختلفة.

— ليكون.

« لأن المسألة النقدية جزء من الصراع الفكرى العام في المجتمع وأخطر الأشياء أن

تم المصالحات اللاميدنية بين كل الاتجاهات؛ لأن ذلك سيطمس القضايا الحقيقية وسيجرح الجميع إلى كائنات متشابهة شديدة المتعالة. فالجهد التأسيسي يجب أن يتم عبر الاتجاهات الأساسية المختلفة، المتصارعة أحياناً، لا مانع، لكن ترسي الأثر النظري لتناول القضايا الفنية.

— وأنا أسأل الناقد إبراهيم فتحى في هذه الجزئية تحديداً. كيف نرى هذه اللحظة؟ مناخ السبيلة هذا. كيف نعيه؟

« هذا المناخ الذى نموت فيه لأخص العالم العربى وده، إنه يشعل العالم بأكمله. هذا عالم نهاية التاريخ، صراع حضارات..

— ما النافذة التى تطل منها أنت على هذا العالم؟

« النافذة هي أننى أنتمى إلى شعب مصر، إلى طبقة العاملة، وهي جزء من الشعوب العربية. أنا أنظر دائماً من زاوية ما المقصود بالشعب العربى؟ هل هي كلمة إنشائية؟ ظل الأديب طرول عصور يتحدث عن الطبقة العاملة شعاراً سياسياً. أنا أقصد نظره جديدة للعالم. إعادة بناء العالم. تغيير العالم من زاوية حساسية جديدة. ما المقصود بالعاصمية الجديدة؟ هي طريقه في النظر، الخبرة البصرية. الخبرة السمعية (الموسيقى)، اللحن.. إعادة النظر في كل للصورة التي فرضها فكر الطبقة الوسطى على الإنسان - وحينما أقول «شعب» لا أقصد الشعب الرفاعى الذى فرضته أوجساً عليه الطبقة الوسطى، والطبقات الأكثر رجحية منه في تاريخها. أنا أقصد نموذجاً جديداً للوعي، للإحساس، للاستجابة للعالم، لمحاولة خلق قيم مختلفة.

— أسمح لي أن نلتصق من المحدثات الأساسية لهذا الوعي من وجهة نظرك الشخصية.

« هناك محاولة لمسخ إنسان استهلاكي، تصنع له أفكار، تقدم له مشاهير.. نموذج للتعلم الحسى أو نموذج للتعلم الاستهلاكي. النقد مهمته صراع ضد تزوير الإنسان، ضد خلق الإنسان، محاولة خلق إنسان. الإنسان هو بالضرورة يلتصق إلى أغلبية الناس العاملين، إلى التحالف بين العمل والإنتاج والثقافة والوعي. هذه الإنسانية الجديدة لها

نظرة للعالم مختلفة. نظرة تقوم على الفتح والسجود ورفض الاستغلال ورفض التعفن ورفض التكنل. هذه النظرة تقوم على فلسفة، تقوم على جهاز حسي مختلف. الآن حينما نرى العصية السبيلة الرخيصة جداً وهي تقدم كمهرب من العالم. تأكيد الجسم الإنساني كجسم إنسان له حقوقه الكاملة، والجسم ليس الجنس فقط، الجنس هو كل تجارب العصية كما كان يعلمنا ماركس فيما سبق. تاريخ الجنس البشرى هو تاريخ تكوين الحواس الإنسانية، التاريخ يصنع حواساً جديدة للإنسان. عين الإنسان ليست هي عين النمر. عين النمر أقوى لكن عين الإنسان تستطيع أن تلعب الألوان والجمال، خلق الألوان الموسيقية، العلاقة بالمرأة.. كل هذه الأشياء، الإنسان الجديد المنتمى إلى طبقاته الشبيهة كما تركب حضرة مستقلة عما صنع بها وبعد أن تعولت إلى أداة، إلى

مفعول به. فبهذه النظرة هي التي أبداً منها، أدب، فكر، إرادة سياسية، الطاقات المنتجة لدى الإنسان، كل طاقاته العصية، الفكرية، الإبداعية، الوعي، كل هذه الأشياء.. هذه النظرة توضع في صراع مع نظرة أخرى: الأناثية، الفاعلة بالطبقة الوسطى، الفردية المنعزلة عن أية علاقات اجتماعية، ذاتية وفردية غنية بالعلاقات الاجتماعية. كل هذه الأشياء تتطلب وعياً نقدياً ضدّها، ليس بالمعنى السطحي. بل بمعنى أننا إزاء ثقافة الصورة. نفرض علينا كل يوم آلاف الصور عن الواقع. نحن إزاء ثقافة نفرض علينا للأندرية، التفكير، لا توجد نظرة معزولة شيء، لا توجد حقيقة. الحقيقة أصبحت كلمة مبتذلة. المسائل نسبية جميعها، وحسب الخطاب - كما يقولون - من أي نوع من الخطاب، ليس هناك خطاب صحيح وآخر خاطئ، كله على درجة واحدة من الصور أو من الزيف. مقابل كل ذلك في العصر الذى نحن فيه لابد من تأكيد الإنسان، الحقيقة. الحقيقة جاهزة بحكمها عدد الناس، من القبايدن. الحقيقة يبحث عنها البشر متلعناين مما يحقونها، ليصطادوا بها..

— نتكلم عن مسألة البحث هذه، من هنا، من الممكن أن نحتزم مفهوم النسبية في الحقيقة.

« نسبة الحقيقة بمعنى أن كل وجهات النظر متساوية، وأنه لا يوجد خطأ ولا يوجد صواب، فهذا الموقف شاذ..

- إذا كانت هذه النسبية مسبوقة أساسا بالبحث فهي، إذا شئت الدقة، أن كل حقيقة هي وجهة نظر صحيحة. في النهاية سنعلم إلى أنه لا توجد أي حقيقة.

- لا يمكن أن يكون هذا إلا بإجماع..

• من يجمع؟

- إذن فلن نتحقق هذه النسبية العدمية، هي نتحقق في ضوم السلب، الشركات العابرة للحدود، سياسة الاستثمار.

• هذه النسبية تعني أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف شيئاً، وأن كل معرفته قد تكون زائفة، وهي بالنسبة لي ليست صحيحة إلا بالنسبة للآخر. أنا لا أقصد اليقين أو الإطلاق ولكن أقصد أن كل لحظة من هذه الحقائق النسبية تتراكم، تؤدي إلى حقيقة أكثر اقتراباً، أوفر حقيقة، أشمل، إن مسيرة الإنسان المعرفية مسيرة صاعدة، العالم حق أشياء، وهو قابل للتصويب، قابل للإضافة، أما اعتبار أن العلم مثل القصة أو الرواية يحكيها عن الوجوديات مثلاً (1) طبعاً، الموقف الصلي في عالم يستطيع الآن أن يصدق تحقيقاً شديداً وأن يسيطر على الطبيعة بهذا القدر الكبير، وأن ينتج موانع جديدة وأن... كل هذا طريق مساعد وليس هو الحقيقة المطلقة، ولكن هناك تقدماً، إضافات، تطور..

- بمعنى آخر، ما يستحق أن يُدرد عليه وأن نتلفت إلى شوابه هي مسألة الغالبية والتي بدأت تجلياتها تظهر على مستوى الأدب أيضاً وعلى مستوى الفنون....

• ماذا قصد بالغالبية؟

- إنها ما يجتهد المبدع - في سياق الأدب - لأن يخلقه على أزمانا، على حد تعبير (ميشو)، بعدما ينتهي.. هذه الجزئية بهتت أو توارت إلى حد كبير مثلاً - في سياق التسليح، وهو ليس بعيداً عنا، أن ترسانة إحدى الدول تستطيع أن تحطم الأرض أربع عشرة مرة..

• من قال إن هذا فادح الغالبية؟ الغالبية هي الرعي، شركات السلاح رعي سواء كان هناك عدو تحاربه أو عدو تخترقه أو استبدادات إلى

شيء. كان في السابق يحاربون الانتحار السوفييتي أو مايسمى بالنظرية الاشتراكية، الآن، هل كف التسليح عن أن يكون منتجاً شديداً للصخامة؟ التسليح له غالبية هي زيادة ربح الشركات..

- أنا أقول إن هذه.. صورة قاضحة..

• من قال إنه لا توجد أساليب غابيتها الربح والعزيم من الربح والقرصنة وأكل المال.. هذه غالبية.

- الاقتصاد الآن - في قلبي - يقوم على اللعب، ليس الربح في ذاته هو الغالبية، لكن استمرار الدور العدمي في حد ذاته.

• هناك المؤشرات اليومية التي يحسبون بها الصعود والهبوط في الأسهم، وأعيدهم مشدود على مؤشرات الزيادة والانخفاض، هي لعبة، لكنها كالمقامرة، يلعبون ولكن هناك الرهان، الرهان على ماذا؟ الرهان على المزيد من الأرباح البهشة التي لم يسبق لها مثيل، الغالبية دائماً مستمرة، لكن علينا أن نحدد أي غالبية.

- سررت في ثابا بعض الإجابات على تحولات أو مراحل النقد العربي..

• المسرح النقدي متعدد، هناك النقد القديم الذي يدرس الخصوص دراسة بلاغية أدبية ويدرس النثر والشعر من وجهة نظر كلاسيكية، وهناك النقد البيهوي لدى من يمتدحون أنه النقد العلمي الذي لا يأتيه للباطل.. وأكثر النظريات المترجمة أو الكتب للنقدية تقوم على البيهوية، وقد مسّت عدداً من القناد العرب والنقاد المصريين بطبيعة الحال، وهناك - منذ زمن طويل - تأثير النقد الجديد الأنجلو أمريكي عند رشاد رشدي وتلاصحته، ثم جاءت الشكلانية الروسية وأثرت، ولا يزال كثير من القناد يستخدمون بعض مصطلحاتها وبعض مذاهبها، وهناك النقد الاجتماعي.. هناك تعدد في النظريات، ولكلني أعقد أن النقد الاجتماعي يستطيع أن يتوسع كثير جداً من الإنجازات الجزئية للدارس للمثقة.. فلا نستطيع أن نقول أن الشكلانية - مثلاً - كانت عقيدة تاماً وأنها لم تزد إلى استفسارات في قضايا مهمة، لكنها جعلتها مطلقة. النقد الجديد قدم بعض الإسهامات، النقد الثوري مفود جداً في فهم

أشياء ميكروسكوبية بالنسبة للبيئة الأدبية، أعقد أن النقد الاجتماعي - لأن اللغة ظاهرة اجتماعية وللشكل اجتماعي أيضاً - يستطيع أن يكون حاصل جمع هذه الأشياء ولا أن يقوم بمصالحة ثقافية بين كل هذه المدارس وكل هذه الاتجاهات ولكنه يستطيع أن يقدم تركيباً يخصص لكل مدرسة إنجازاتها، لأن النقد الاجتماعي، يحكم أنه اجتماعي، لا يقف عند المضمون ولا يقف عند الشكل ولا يقف عند اللغة، ويستطيع أن يخلص من ضيق الأفق أو من التجزئة الخاص بهذه المدارس؛ ليقدم تركيباً يستطيع أن يستخدم تفاعل أجهزة تقنية وتفاعل مصطلحات مفيدة تقدمها المدارس المغلفة لتحقيق الإجماعات النقدية والتكثيفات النقدية.

- هناك سؤال يخص ارتباط العمل النقدي بالعمل السياسي عند كثير من نقادنا، فسنقدمنا ضرب المشرع السياسي بالأحزاب الهيكلية عند المشتغلين بالسياسة وعلى عند الحركيين، ضرب المشروع النقدي بالتبعية!

• كانت السياسة - بشكل عام - سبلة جداً، كان العمل السياسي يقف عند شعار، عند برنامج جزئي جداً، السياسة هي فن من الفنون الكبرى، فن التصوير الإنساني، طبعاً، لأمارس السياسة العزيمية على هذا المستوى الرفيع، كانت تمارس على مستوى إدراي بديروغرافي تجاري، لكن السياسة، التي قال عنها نابليون إنها «قدر في هذا العصر، إعادة تشكيل مصير البشر، التحكم فيه، تفويره، هذا المعمار للعالم وللإنسان، كيف يستطيع أي أدب أن يجاهله؟ إنه يصبح أدباً سطحياً جداً، ضيق الفكر جداً، السياسة بهذا المعنى، تتماثل معصور، لا يعمل به حزبيون وحدهم، إنه مشاركة البشر في رسم مصيرهم وتحديد أهدافهم وإعادة خلق قدراتهم الإنسانية وإدخالها من جديد، السياسة بهذا المعنى، لم تكن تمارس، كان يمارس ممخ مشوه لها، أشعار بفاغوية، جعل محفوظة عن الهمامير الشعبية، الطبقة العاملة.. الهزوليخاريا.. الشعوب.. أعداء الشعوب.. كل هذه الألفاظ يجب رد الاعتبار إليها، لأنها كانت سطحية، ولم تكن تعني شيئاً، وكانت بفاغوية. فحسباً خمد هذا النوع

من السياسة، وكان لابد أن يهزم، لأنه سياسة رديئة، ليس فداً رديئاً فقط، الذى يقوم على هذه السياسة، ولكنه فى المحل الأول سياسة رديئة جداً بالمعنى العميق لكلمة سياسة. الإنسان حيوان سياسى، جزء من صميم تركيب الإنسان وطبيعته. فكان فى النقد وفى الأدب أيضاً، بعد أن تبيح الأصوات عبكاً وبعد أن يهزم هذا الشكل القمى الذى كان لابد أن يهزم فطبيعته أن يكون رد فعل سيء جداً على السياسة عمومياً. لا يوجد أدب أو فن - فى العالم - عظيم لم يكن سياسياً. لوست المشكلة فى الفن السياسى أن يناقش قضية الدولة والأحزاب.

كان معظم النقاد السياسيين يمارسون النقد فى أحوال كثيرة، كان النقد دليلاً للعمل السياسى؛ لأن العمل السياسى كان محرماً، لكن كان مسموحاً أن تكتب مقالاً فى النقد.

- وهذا هو ما أريد أن أشير إليه، لم يحدث تراكم فى الإنتاج النقدى، ولم يحدث - مع احترامى - لمعاناة النقاد

فى مواجهة القمع، تكريس وتربية حقيقية لكوادرن من شأنها أن تواصل..

* كانت الكتابة النقدية تناقش السياسة بمعناها العميق. لفترات طويلة كان النقد - مثلاً - عند دافهيليتمسكى فى روسيا نقداً رقيقاً وسياسة رقيقة. ميخائيلوف - مثلاً - كان نقداً سياسياً، ومع ذلك كانت كتاباته ودراسته، النقدية عميقة جداً. قُسمت من أنصار الأدب الذى ليس إلا أدباً، أو للسياسة التى معناها حزبية إدارية فقط. لكن، بالمعنى الأوسع للسياسة، وبالمعنى الحقيقى للأدب، من أروع الأعمال التى كُتبت فى تاريخ الإنسانية، من «الحرب والسلام» إلى «الإلياذة» إلى أعمال شكسبير، السياسة التاريخية.. هنا، لم يكن المقصود بالسياسة اللحظة المحددة، التكتيكات، الشعارات المرحلية، كانت السياسة هذا الوضع البشرى، مصير الإنسان. لا يخضع الناس الآن الأعمال الأدبية التى تعرضت للسياسة كالمصرب والسلام - مثلاً - لقراءتها من

منطلق رؤية العلاقة بين القيصرية الروسية وفابليون يوناترت، لا يطينا هذا.

- والعمل السياسى الذى مارسه نقادنا ؟

* العمل السياسى فى حدا ذاته عمل تكتيكى جزئى، ليس هو الذى يحسب فى تاريخ النقد الأدبى.

- هذا المركب من الناقد والسياسى معاً الذى لم يراكم!

* من قال ذلك؟ لناخذ - مثلاً - كتاباً هوجم أشد الهجوم «فى الثقافة المصرية» لـ مصعود العالم، هذا الكتاب ترك أثرًا عميقاً جداً على الأدباء والشعراء والنقاد والقراء وراكم مفاهيم نقدية مهمة جداً، فى الشعر والرواية، بالرغم من اختلافه مع أشياء كثيرة فيه. فاعتبار أن السياسة والنقد أو السياسة والأدب بمثابة صلب وثار لا يهتمان، أمر غير صحيح. ■

كريم عبدالسلام





ق في سن السابعة عشرة، تركت برناديت ريشار أهلها في سويسرا

ودرن علم أحد، وسافرت إلى فرنسا للتحقق بحركة مايو ٦٨. كانت هذه هي أول رحلة ذات أثر كبير في تشكيل وجدانها وأفكارها، تلك اللقطة التي طبعت هذه الحركة شخصيتها فيها بعد، وكانت في الوقت ذاته منطلقاً لهاجس لم تنف عنه أبداً: هاجس الانحياز الدائم والحياء على سفر. لاتبث برناديت ريشار - الروائية وكاتبة المسرح السويسرية - عن الجهة المفقودة من خلال السفر، بقدر ماصارول الانحياز من أسر الكارث بوسفال الصمت الذي مثله سويسرا في رأيها ملما أخبرني في معرض الحديث «السويسريون يضعون أسوأهم ومجهراتهم ولوحاتهم الشمعية في البندق، غير أنني أعتقد أنهم يضعون فيها أيضاً مشاعرهم بل وحياتهم». بالسفر، تصارل برناديت أن تتحم بالشر، بالأمكان. تجوب الشوارع والمارات، تسب، وتنفذ، وتجاوز، تنظف وتنشقر في التامل. باختصار، تنتمي وتتفاعل مع حياتها التي لا تتعق إلا بالانغراب.

ولدت برناديت ريشار في أول مايو ١٩٥١. هكذا تمنحك كلفة وحيدة ساخرة من نفسها ومن العالم وتخبرني: «كل العالم يحتفل معي! أليس الأول من مايو عيداً رسمياً في العالم أجمع..»

تخرجت من كلية التجارة، وحصلت على دبلوم في المكتبات، كما درست علم النجوم والفلك، وتعمل منذ عام ١٩٨١

كمصحفة حرة متخصصة في الأدب والفن التشكيلي.

صدر لبرناديت ريشار أكثر من ١٢ كتاب ما بين رواية وممرحة ومجموعة قصصية، بالإضافة إلى الدراسات النقدية المطولة التي صدرت بها كالمراجعات المتعددة من قرائي سويسرا التشكيليون. كما أن لها تمت الطبع الآن ثلاث كتب أخرى. غير العديد من القصص والقرارات النقدية التي نشرت لها في مجلات عديدة متخصصة بالأدب، والدورات والمؤتمرات التي شاركت فيها، ذلك غير الملح والجواز التي حصلت عليها، ومنها جائزة اللجنة الفرنسية للأدب في «برن» عام ١٩٨٤ وعام ١٩٩٠

قمتن المصحفية والكاتبة السويسرية برناديت ريشار الثلاثة أشهر الأخيرة في القاهرة، لتكتب أحدث رواياتها. وكان لي شرف مقابلتها والتحاور معها. تلك الكاتبة التي تكاد تكون قد جابت بلاد العالم أجمع، مفامرة بنفسها وحياتها، وسط لغات كثيرة، هي، التي لا تتحدث إلا بالفرنسية.

.. حديثنا عن الأدب السويسري:

.. من الصعب الحديث عن الأدب السويسري بصيغة عامة، لأن هناك أربع لغات في سويسرا، لذلك يمكننا أن نقول إنه هناك أربع ثقافات مختلفة. أما عن سويسرا الناطقة بالفرنسية، فمبذ بضعة أصولم، انتشرت فيها روايات لكاتب شهاب قليلة القيمة. غالباً ما تنحصر رواياتهم على الكتابة

عن الذات، كتابة ليس لها أي قيمة أدبية. إنهم لا يبحثون حول الكتابة، ولا يشتغلون على النص الذي أنتجوه، أصبح تأليف كتاب مجرد موضة هذا في الغرب... الغالبية لنظر كتاباً واحداً لم تخطي، أما عن النساء، فيمكننا أن نقول أن غالبيةهن يعترفن عملاً آخر أو يكن ربات بيوت. لا يوجد في سويسرا المصحفة بالفرنسية إلا كاتب أو اثنين يكسبن عيشهن من خلال كتاباتهن، أما الباقون فمعطرون لكسب العيش بعمل آخر إلى جانب الكتابة.

.. ماهو موقع الرواية السويسرية بالنسبة للرواية العالمية؟ ومن هم أهم كتابها وفي أي لغة يكتبون؟

٥: الرواية السويسرية نادراً ما تعرف عليها شيء في الخارج. غير أنه هناك اختلافاً بيناً مثلاً بين الرواية المكتوبة بالفرنسية في سويسرا، والمكتوبة بالألمانية. هذه الأخيرة قريبة جداً مما يكتب في ألمانيا، بينما الأولى بعيدة جداً عما يكتب في فرنسا؛ فقد بقيت ذات طابع قروي، ولم تقتف أبداً أثر التيارات التي ظهرت في فرنسا كحيار «الرواية الجديدة» مثلاً. إنها بالأحرى روايات لا شخصية لها، منطقة على محيطها، لا تثير غير مشكلات شخصية. ليست الرواية السويسرية للفرانكفونية مفهومة على أحدث حال. أما عن اللغتين الأخريين: الإيطالية، والرومانشية (وهي اللغة الرابعة في سويسرا، وهي قريبة من الرومانية وإن كانت لغة

برناديت ريشار

المختربة بامتياز

من الواقعية إلى الواقعية السحرية

== هل يوجد في سويسرا نقد يلقب بهذه التسمية؟

« منذ الثلاثينيات من هذا القرن والنقد السويسري في أيدي أساتذة الجامعة المنغلقيين على أنفسهم لدرجة متطرفة، والذين لم يكن لهم أية علاقة بديارات النقد في الخارج، كالمثلية مثلاً... كان نقداً منعزلاً مظه مثل سويسرا. ومنذ أكثر من عشر سنوات بدأت إعادة النظر في هذا الحطام البشري (النقد الأكاديميين)، وحالياً عادة ما يتولى أمر النقد صحفيون محترفون، أو كتاب هم في الوقت ذاته صحفيون. حتى رؤساء التحرير أنفسهم صاروا يفطنون أن ينتمي النقد إلى مهنة الكتابة.

== تكلمين أنك كاتبة خارجية عن النموذج السويسري السائد للكتاب، فما الذي تميزه بهذا القول؟

« منذ أكثر من ١٧ سنة وجدت نفسي أمام اختيارين: إما أن أمسك مركزاً في الصحافة أو أن أتعامل مع الكتابة بجدية، بمعنى أن أعمل في الصحافة نصف الوقت لكي يكون عددي الوقت الكافي للكتابة. اختيرت أن أكتب، وهو أمر نادر، فالسويسريون خولقون، بحرصون كثيراً على الأمان المادي إنني أكتب عيشي هناك لا أكثر. وما إن أشرع في تأليف كتاب إلا وأسافر. في أغلب الأحيان أكتب في إيطاليا، كندا أو فرنسا، والغريب أنني أكتشف عندما أعاد قراءة كتابي، أنني مأخوذة بمصر.

تؤخذ في الاعتبار السويسريون قليلو الرغبة في قراءة القصة القصيرة. أعقد أنهم يفطنون قراءة الرواية التي تسمح لهم بالبقاء أكثر وقت ممكن جالسين على مقاعد.

== وما هو موقع الشعر في سويسرا؟

« هناك بعض الشعراء للمحازين في سويسرا، في اللغات الأربعة... مع الأسف، تقريباً لا يقرأ أعمالهم أحد.

== هل تتعكس الحياة السياسية في سويسرا على الأدب عموماً؟ وفي كتاباتك على وجه الخصوص

« نعم، أيقنت سويسرا نفسها بعيدة عن التغيرات العالمية، فاكنتي كتابها إن بأن يكتبوا «في الدرة»... ومن جهة أخرى، مظاً لأجبرتكم من قبل، إنهم قليلو الاهتمام بالأوضاع السياسية، ما لم تكن سويسرا مخرطة فيها. غير أنه منذ عشرين عاماً رغبتم منطقة متحفنة بالفرنسية - واسمها «الجمراء» - في الانفصال عن السقاطعة الألمانية التي كانت تنتمي لها. في هذه اللحظة، انفصل شعراء هذه المنطقة بالأمس. حالياً، يستطع سويسرا بذاكرتها عن حربها الأخيرة... من المحتمل أن يؤثر ذلك على الرواية في السنوات اللاحقة. أما عن نفسي، فإن «السلالة السويسرية» تظهر مجازياً في كتابي. بمعنى أنني أتحدث عن معاناة بلد مغلق على نفسه، وعازلاً نفسه حتى دخل أوروبا.

مختلفة عنها)، فوضعهما أكثر هشاشة مازال، والكتاب ليسوا معروفين إلا داخل المنطقة التي يتحدثون بلغتها.

أما عن كتاب سويسرا المتميزين، فإنهم من المنطقة المحدثة بالألمانية، مثل فرديريش دورنمات، وماكس فريش، وكنيها متوفى. ليست هناك صحوة أدبية حتى الآن من بعدهما. أما في المنطقة الفرنسية هناك، جاك شيس، الكاتب الكلاسيكي الوحيد المعروف، وقد نشر كل أعماله في فرنسا، وحصل على العديد من الجوائز الأدبية المهمة. وبين الأكثر شياناً منه هناك، جان - مارك لوفى، (الذي سيتم صامه الخمسين قريباً)، لذى يقرأ السويسريون نادراً لأن بساطة كتابته تخلخل توازنهم المعتاد. تبقى حالة «أهوتا كيرستوف»، وهي كاتبة من أصل مجرى لاجئة في سويسرا وتكتب بالفرنسية. إنها الكاتبة السويسرية الوحيدة التي ترجمت أعمالها إلى أكثر من عشرين لغة، والتي حققت نجاحاً لا يقرن. كتاباتها مختلفة، شديدة الخفاف، مقصدة إلى الأساس - إنها لا تكتب مطلقاً مطلقاً وتكتب الكتاب السويسريون الآخرون.

== هل الرواية في سويسرا متقدمة عن القصة القصيرة أو العكس؟

« هناك الكثير من كتاب القصة في سويسرا حتى إن الرواية وحدها هي التي

— ماذا تتناول كتابتك من موضوعات، وأي أسلوب تكتبه؟

• في البداية كنت متحممة لنبار الكتابة السالفة. كان الأمر يتعلق بلحن وإيقاع، وفي عام ١٩٨٥ حصلت على منحة لباريس لمدة عام، منذ ذلك الحين، تغيرت كتابتي، أصبحت أكثر ميلا للخيال. بعد باريس عشت لفترة في إيطاليا، ثمراين، هذا الشعور بأنه تمسيش بين العلم والواقع، كأنما بجانب أمور الحياة اليومية العادية، هناك جانب حلمي يظهر موازيا للحقيقة الملموسة، كان أول كتابين لي جادين وشديدي الطلعة، شديدي التشاؤم، ومنذ عام ١٩٨٨، وبما كنت في إيطاليا، بقيت تدرسي مظلمة، لكنها اختلعت بالسفيرة وبعض لمحات الواقعية السحرية. وأخر روايتين منشورتين لي ويسمان بالتهكم المستطرف، حتى ذلك الحين، اشتغلت كثير على الأسلوب، كنت أبحث عن جماليات الكلمات والجمل. أما الآن، فكتابتي تأخذ مصطلحاً جديداً: فني الرواية التي كتبها في مصر، وكذلك المجموعة القصصية التي أنجزتها في القاهرة، اعتمدت بناءً يسري في خط مستقيم، بلا سفيرة، بلا توتى لأسلوب بعده، فأنا أبحث عن البساطة والدقة.

— تكتبين الرواية، القصصة، والمسرح، لماذا تكتبين كل هذه الأشكال من الكتابة؟

• لامتجده فضولاً أدبياً ربما أيضاً فضولاً مرتبطاً بكرنى صحفية. فالكتابة الصحفية شيء وكتابة الرواية شيء آخر، والنقصة شيء ثالث، أما عن الكتابة للمسرح فأنا لست مغرمة بها على وجه الخصوص، لكن صديقة لي تعمل بالإخراج المسرحي طلبت مني ذات يوم أن أكتب لها مسرحية لثلاثي مجلات! كان ذلك تصدياً كبيراً بالنسبة لي فرفضت على أن أواجهه! منذ ذلك الحين، أصبحت أهتم بالمسرح، إنه تمرين صعب لكتاب روائي أن يمارس الكتابة المسرحية.

— تكتبين أيضاً قراءات نقدية عن الفن التشكيلي...



برناديت ريشار

— منذ متى، ولماذا تكتبين؟

• بدأت الكتابة لجوراند خاصة بالطلبة في سن ١٧ سنة. ككيت قسماً كفرة، بين سن ١٦ و ١٩ سنة لجريدة يومية. ثم أصاب للعائلة حدث مؤسف توفيت بعده عن الكتابة لمدة عشر سنوات. لكنني عدت بعدها مرة أخرى... لأعرف لماذا... الكتابة كاللحرب والأكل والدم والحب والتفلس. لأستطيع للترقب عن ممارستها. بالنظر فقد كنت أكتب حتى بلغت الثامنة والعشرين من عمري، ولكن في السر وبسري عن النشر، وفضاء جطلتي رحلة إلى أمريكا اللاتينية أدركت أنه لزماً علي أن أجهل الكتابة مهنتي. وبالفعل، عند العودة من هذه الرحلة استغرقت حقاً في الكتابة الأدبية، فقد كسرت المواجهة مع هود أمريكا الجنوبية بداخلي للسندة التي كانت تمنعني من للتفكير أدبياً، عندما أكتب، عند عودتي، فهمت أنه علي أن أتعلم كيف أكتب، وليس أن أترك للحبر أن يسال على الورق.

كتابتي خارجة عن النموذج من حيث التيمات التي تتناولها. فأنا ألتحدث دائماً عن الخارج - بالأسلوب الأكثر بساطة، وألتي لا أتناول قضايا سويسراً إلا بصورة مجازية. ثم إنهم لا يتلقون أعمالتي بحفاوة في سويسرا، غير أن تلقى أصالي كوبر في فرنسا والكيبك بكندا. يقدر الإيطاليون أيضاً كتابتي، لقرابته من الواقعية السحرية الإيطالية.

— لماذا لا يملكك الكتابة في سويسرا؟ وبأي معنى أنت مأخوذة بمصر؟ وماذا في الأدب المصري؟

• سويسرا بلد «مطهرة» تطهير كامل... ويمكن مصر كل شيء فيها تطهير، لا يمر فيها أحد عن مشاعر سوى السلوك الحسن وحقارة الرفاهية للفرية. بالنسبة لي، هذا شيء ضد الحواس، يعني خيالي للتعلم داخل هذا الإطار لسويسري، أما في مصر... فقد جلت إليها أول مرة عام ١٩٨٤، كسائحة. في ذلك الوقت، كنت عاجزة عن إنهاء روايتي السالفة... ووالفرية، استطعت إتمامها في وادي النيل. بعد عامين، عدت مرة أخرى. وبالدريج، اكتشفت أنني غالباً ما ألتحدث عن موضوعات متعلقة بمصر في قصص القصص. أما عن الأدب المصري، فلي أرى أن أقول أن لتقليل من الكتاب مازالوا، هم المترجمون إلى الفرنسية. أقدر بالطبع أعمال تهيب محفوظ، الذي يعرف كيف يحكي جزءاً من تاريخ بلاده. فبالنسبة لنا، نحن للفريين، كتاب مثله جملنا نشتري في عالم مجهول بالنسبة لنا. أحببت قصص إدوار الغراف لطريقته العاكسة في رسم الشخصيات داخل الذكري، هو بالنسبة لنا كاتب صعب. كذلك أجواء كتابته محمد الهسائي أثرت فيّ بشدة، وأيضاً الطريقية التي تتحدث بها لطيفة الزيات عن مصر. ويمكن أن أقول إنني عشقت كتابتي وعالم محمد مستجاب حتى إنني أسرعت بتقديمه لقراء الجريدة التي أصلي بها. وبفضل أصدقائه تقنوا بأن يترجموا لي بعض الشعراء الكشيان للمصريين، اكتشفت هنا متبع مذهل لكتابة ذات ميل سريالي لم أكن أوقع أن أجدته هنا.

* : نعم إنني أشفق الفن التشكيلي، إنه جانب الكتابة الأصعب في تناوله. تناول لوحة بدون خيانتها وبدون خيانة كتابتي أيضاً، يمثل لي توازناً من الصعب الحفاظ عليه، لم أعد أستطيع التخلي عن العمل مع التشكيليين منذ أن أعدته. فعلاقة الصورة/ الكلمة تهب الكاتب مناوياً لكتابته، إنها إعادة نظر مستمرة.

— هل تأثر أسلوبك في الكتابة الأدبية بعلاقاتك الوطيدة بالفن التشكيلي؟

* : سؤال جيد لم أسأله لنفسي أبداً في الحقيقة لا، لم يؤثر الفن التشكيلي أبداً على كتابتي، لأنهما في رأسي، شكلان من الإبداع متكاملان، لكنهما متفصلان تماماً. بهزنى الفن التجريدي كثيراً حتى «الواقعية الجديدة» في الستينيات، بعد ذلك، غرق الفن في المذهب التصوري الذي أصبحني في البداية، لكنني الآن أعتقد أن عملية الإبداع الفني قد توقفت وأخذت تكرر نفسها. أنا أيضاً أتردد على قاعات المعارض بوصفي صعلبة، مما يسمح لي في بعض الأحيان باكتشاف رسامين يخلقون للعالم مكاناً. في العادة، أخذ في التواصل معه، وهكذا غالباً ما انتم كتابتي عنهم. بين ١٩٨٦ - ١٩٨٧، حصلت على مجلة كتابة في باريس، في «المدينة الدوابة للفرس» التي تنقّي فنانين من جميع بلدان العالم. كان هناك دخولي العميق لعالم الفنانين، الذين كانوا أيضاً جيراناً!

— تصافرين كثيراً.. ماذا يمثل السفر بالنسبة لك؟

* : يمكنني أن أقول إن السفر هو الكتابة، بما أن الأثنين متروكيان عندى دائماً. مثلاً شرحت لك عدد حدوني عن أمريكا اللاتينية التي أهتمني الرغبة في الكتابة. أنا لأكتب كتابة أدبية إلا وأنا على سفر.

— لماذا اخترت القاهرة لتكتب فيها هذه المرة؟

* : عندما زرت مصر للمرة الأولى، كرهت القاهرة، برغم أنني أحسن بنخلي أنني امرأة مدنية. في كل مكان في العالم، تأسرتي المدن، غور لتي كنت أرغب في أن أعرف سبب كرهى لهذه المدينة، في أبريل الماضي، عرضت على إحدى صديقاتي أن أسافر إلى مصر عدد أختها التي تسكن في الفيوم، اهتمت هذه الفرصة لأفهم طبيعة طرعى للقاهرة.... غير أنني، وبالمعجب، اكتشفت هذه المرة ما وراء الديكور... رأيت ما لم أكن رأيت عام ١٩٨٤ و ١٩٨٦... القاهرة مدينة متوحشة، تعيش بين العلم والكابوس... لم أكن رأيت منها سوى الكابوس! وما إن لكشفت الملم، إلا وقررت أن تني إلى هنا لأكتب فقد أهتمني كثيراً... لأنني لم أكتب بهذه الغزارة في وقت قليل إلا هنا! ثم رحلة أبريل تلك، كحدثت صفحة خاصة في جريدة يومية في سويسرا عن القاهرة.. وببعض كنت أكتب هذه الصفحة، أدركت أنه علي أن أعود لأكتب في القاهرة، كان الأمر جلياً بالنسبة لي.. من جهة أخرى، لكن هذه كناية أخرى، أنا نطعت علم الفلك والنجوم. والقاهرة مدينة مولودة تحت تأثير كوكب المريخ. وهذه السنة،

كوكب المريخ مهم جداً في طالعى السرى... شعرت بجدة في داخلى بعلاقة وثيقة بين هذه المدينة وبلى.

— لماذا درست علم النجوم؟ وما تأثير ذلك على كتابتك؟

* : إنها قصة قديمة في عائلتي: فوجدت كانت تطلع الكونستية، وهي موهبة أرو لتي إياها، وكانت أمي مهتمة بعلم النجوم... ذات يوم، عرضت على عاتمة نجوم كنت أتردد عليها من وقت لآخر، عرضت على أن ألتعلم على يدها، لأنها، لأسباب شخصية، كانت تقترن من التشرف عن ممارسة علمها... وكانت تبحث عن أحد يخلها. يجلب لي علم النجوم معرفة دقيقة عن الآخرين. زيادة على ذلك، يمكننا تحدى ما يخبرنا به، لكنه في النهاية لا يخطئ أبداً... وأخيراً، تصبح المسألة مجرد لعبة! أما السريسيون، الذين لا يهتمون بروح اللعب، لا يهتمون أنه بإمكانى أن أكون صعلبة وعاتمة نجوم في الوقت ذاته!

أما عن تأثير علم النجوم على كتابتي، فهو لأشئ بالمره. مثله مثل الفن التشكيلي... قد يجعلك هذا تعتقدون أنني أعانى من ازدواج حاد في الشخصية، لأنى أحفظ في رأسى أدراجاً صغيرة منفصلة تماماً عن بعضها البعض، وألحق كل منها عند الحاجة... للكتابة في إحداهما، للفن التشكيلي في الآخر، علم النجوم في الثالث، والعشاق في الدرج الرابع! ■

هذى حسين



الانتشارات والتنبیحات

٢٩٢ المیزان کادر السینمائی مقابل المیزان سین المسرحی. مذكور ثابت. جسد المرأة، كلمة المرأة، عرض، کلاسایرت - ترجمة، ع.ع. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: «التجريب وتدشين ثقافة الصورة»، حسن عطية. مهرجان الإسكندرية السینمائی (١٩٩٧) والعودة إلى الحياة، محمد کمال السید مبارک.

مصر

الميزانكاد السيميائي مقابل الميزانسين المسرحي

ق لأهمية هذه الدراسة التي تتعرض لأول مرة لموضوع الميزانكاد السيميائي، والتي كتبها د. مذكور ثابت كمقدمة لترجمة كتاب «الكادراج السيميائي» تأليف دومينيك فيلان الموثيرة والأستاذة بجامعة باريس ٨، والذي ترجمه شحات صادق ويصدر قريباً ضمن إصدارات أكاديمية الفنون، وبإستاذان خاص من صاحب الدراسة، تنشر مجلة القاهرة، الدراسة إهتماماً منها بفن السينما ولغاتة الجمالية المتعددة.

(القاهرة)

مصطلح «كادراج» هو من أصل لغوي فرنسي على نفس وزن مصطلحات سيميائية أخرى معروفة مثل: مونتاچ - مكساج - دويلاج، تروكاج، والتي أصبحت شائعة بنفس أصلها اللغوي، سواء في مصر أو غالبية بلاد العالم، كما أصبح

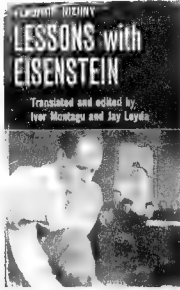
مفهوم كل منها والوظيفة التي يشور إليها واضحاً لدى المتخصصين والكتاب والهواة على حد سواء، إذ أن كل منها يعنى عمل أو صنع تخصص سيميائي ما متضمن في الفعل أو الاسم المشتقه منه المصطلح، فما هو العمل أو الصنع السيميائي الذي يشير إليه اشتقاق مصطلح «كادراج» وهو غير شائع الإستعمال أو الواضح بين غالبية المتخصصين؟ (رغم أن هناك العديد مثله من حيث عدم الشبوع، انظر مثلاً مقدمتنا لمقال أيزنشتين عن «التبني»).

ويصدد التعرض للأصل المشتق منه مصطلح كادراج «ألا وهو كادر» نقول مؤلفة كتاب «الكادراج السيميائي» إن تصريف الكادر يرجع إلى العمارة، ألم يعرف بعض المعماريين عنهم بأنه من يخضع الكادرات لقطعة من الأرض، فاحاطت كادر بفصل، والنافذة كادر ينتقى في مجموع العمل المعماري. لكننا من ناحيتنا إذا عدنا معنى الكلمة الفرنسية «كادر» Cadre وجدناها تعنى «إطار»... فإذا كان الكادر عندنا هنا - في الحالة السيمائية - يشور إلى «إطار» فإنه (إطار الصورة)، وبالتالي يمكننا أن نعود ولتصالح: أي صنع أو عمل تخصصي هذا المنصب على إطار الصورة... أي ما هذا الصنع أو العمل التخصصي المعنى بالكادراج السيميائي؟ ذلك هو السؤال المدخل في التقديم لهذا الكتاب الذي يحمل نفس الاسم مباشرة.

ولاستئلال الإجابة نبدأ التتوية إلى معلومة هامة قد يعرفها قلة وتغيب عن كثرة، وهي المعلومة المتعلقة بأن مصطلح الميزانسين Mise-en-Scène في المسرح ليس هو نفسه أي السيمياء ومن ثم لا يمكن أن يحمل معانيه السيميائية نفس الاسم، ليس فقط بسبب التمايز «التكني» و «المهني» بين الفئتين،

ولكن أيضاً بسبب التمايز الجمالي بينهما، وهو ما دفع إلى الوجود السيميائي مصطلحاً متمائزاً بدوره هو «الميزانكاد» Mise-en-Cadre في مقابل الميزانسين.. ولقد تعثر على العديد من المرادفات للميزانكاد، مثل الميزانشوتات Mise-en-Shot في الترجمة الانجليزية التي قدمها جاي ليدا عبر ترجمته لكتاب أيزنشتين «دروس مع أيزنشتين»(*)... حيث يبرز التمايز بين اللغويين من حيث مقتضيات تشكيل الحركة والدرجات والصوتيات في كل منهما، فمن البدء مثلاً أن العمل داخل إطار ثابت لنصصة المسرح، يختلف عن العمل داخل سياق من تتابع اللقطات المختلفة الأجسام والزوايا وكل ما يتيحها فن المونتاج من تكرر في طبيعة السرد السيميائي، وبما يقتضى هذا التمايز الاصطلاحي بين كل من (الميزانسين) و (الميزانكاد) / (الميزانشوت) ولكن... لأن ثقافة المسرح في مصر - بل وفي العالم طبعاً - هي الأسبق، لذا فقد ساد الاصطلاح عن «الميزانسين» لدى العمارة العملية سواء في المسرح أو في الميسيمياء، رغم التمايز الذي يلزمنا باصطلاح متمايز، وبينما سعت ثقافة الميسيمياء في العالم دائماً وراء الإبداع التقريي لخصوصية فن الفيلم، حيث استخدمت هناك المصطلحات السيميائية المقابلة للميزانسين المسرحي مثل «الميزانكاد» أو «الميزانشوت» بل والكادراج، إلا أن ذلك ما تأخر لدينا في مصر، لأسباب عديدة على رأسها الافتقار إلى ثراء الإبداع التقنيطري في مجال السينما وخصوصيتها، مما كرس استمرار العمل السيميائي ضمن أعراف المونتاج المسرحي نظرياً، بل ومهلياً، حتى أنه باستثناء مصطلح «الدوكويج» ولمقدم تقريي أن تلقى بمحترف سيميائي قد يتحدث بغير مصطلح «الميزانسين» خلال

الإشارات والتبهيحات



مقبولة بأن تعطينا هذا الناتج المسرحي الرهيب، الذي أصبح من حق فن الفيلم وحده دون غيره من الفنون.

وهذا مثلما يذهب آيزنشتين إلى القول: «دون أن نخوض بعيداً في الانكماش النظري التي تحدد معالم السينما، أود أن أناقش هنا اثنتين من مظاهر هذه السينما - وهما وإن كانتا تنتميان أيضاً إلى فنون أخرى.. إلا أنهما تنطبقان على الفيلم خاصة:

أولاً: تسجيل الصور الجليلة من الطبيعة أو الواقع.

ثانياً: تجميع هذه الجزئيات أو الشرائط ووصلها ببعض بدعة طرق.

ومن هنا كانت النقطة (أو الكادر) من ناحية، ثم التوليف (المونتاج) من ناحية أخرى.

هذا ولما كان التصوير هو طريقة لإعادة ثبت الحوادث الحقيقية وعناصر الواقع، كما أن تلك الإعادات أو الإنعكاسات الفوتوغرافية يمكن تجميعها وربطها بطرق مختلفة. لذلك فإنه بالنظر إليها كإنعكاسات من ناحية وطريقة للتجميع والربط من ناحية أخرى. نجد أن كلا الطرفين معاً.. يسمحان بأية درجة من التعريف - سواء كان هذا التشويه أو التحريف لا يمكن تجنبه فنياً أو أنه تشويه مقصود.. وهنا تتفاوت النتائج بين ما هو ترابط طبيعي ودقيق للمرئيات المتداخلة، وبين ما هو تغيرات كاملة وتشكيلات لم تألها الطبيعة، والتي قد تصل إلى الشكلية التجريدية غير محتلفة بأكثر من مجرد بقايا من الحقيقة.

إن أقل جزء من الطبيعة يمكن تشويهه، إنما هو النقطة. وإذا فإن مدى العبقرية في ربطها وتجميعها يمكن في المونتاج.

غيره من الفنون الراسخة والسابقة عليه.. إن كون الصورة والحركة هما من معطيات هذه اللغة، لا تعنيان في ذاتهما هذه اللغة، وإنما هي مجرد معطيات، وتلك المعطيات هي القابلة وحدها لإعادة التشكيل والخلق، ومن ثم فإن طريقة إعادة التشكيل هي نفسها تلك اللغة المنشودة التي سوف تفرد للفن الفيلم مكاناً منفرداً بين بقية اللغات الفنية، وليس مجالنا هنا هو البحث في تاريخ تلك المحاولات الدائبة لإرساء لغة منفردة لهذا الفن.. وإنما وكلفنا الإشارة فقط إلى أن محاولات إعادة التشكيل والخلق لتلك المعطيات إنما هي على وجه التحديد كانت المحاولات التجريبية والنظرية المتتابعة في «فن المونتاج»، ذلك الفن الذي لا يعدو كونه إعادة تشكيل وخلق المعطيات السينمائية المشتتة في الصورة والحركة من خلال إضافة نقطة إلى أخرى.. ومن ثم تصبح العلاقة الناشئة بين ذهني المعطيين هي الناتج الذي يمثل مفردات هذه اللغة الجديدة.. وهو طريقة الإنشاء (ذلك الناتج) الذي قد يتوافر خلال أي فن آخر ولكنه لا يتوفر بهذه اللغة الخاصة جداً.. فحتى في معارض الفن التشكيلي لا يمكننا - في سذاجة - افتراض أن لوحة معروضة ويجاورها لوحة أخرى على نفس الجدار

عمله في إنجاز الفيلم، فهو المصطلح الذي يشير نظرياً ومهنيًا إلى العمل داخل إطار الفضاء المسرحي، بينما بالمقابل نجد أن الكادراج السينمائي يشير إلى محتوى الكادر/ إطار الصورة، ولكن بما هو علاقة في سياق كادرات/ محتويات أخرى، سابقة ولاحقة، بل وعبر تراكبات الناتج عن كل محتوى وعلاقته المتشابهة مع بقية النواتج والعلاقات، إلى ما لا نهاية عبر الفيلم، وحتى نهايته التي تتحدد بإثارة الخاصة وظهور المساحة البيضاء لشاشة العرض.

حركة الكادراج السينمائية.. إمكانية لغوية متفردة:

عندما قيل أن السينما صورة وحركة كانت توأمتها في نفس اللحظة تلك المحاولات الدائبة للتطور على الإمكانية المتفردة للفن الفيلم.. هذه الإمكانية التي يجب أن يتميز وينفرد بها بين بقية الفنون الأخرى التي أرست مع التاريخ الطويل دعائم لنفسها المتفردة.. إذ كما يقول آيزنشتين في كتابه «شكل الفيلم، (إن الموسيقى يستعمل سلماً من الأصوات وكذلك الرسم يستعمل مجالاً متدرجاً من الألوان كما أن لدى الكاتب مجموعة من الأحرف والكلمات).. لكن بالمقابل ما أن أطلقت على السينما صفة أنها صورة وحركة حتى باتت صفة مبهمه في نظر علم الجمال السينمائي.. حيث لا الصورة المنقولة بالكاميرا، ولا الحركة المنقولة في داخل هذا الكادر، تصبران بحال من الأحوال عن تفرد خاص لهذا الفن الوليد.. فالصورة في حد ذاتها هي إمكانية العديد من الفنون المرئية الأخرى.. كذلك فإن الحركة داخل كادر محدد الإطار هي سمة للمسرح أيضاً.. ومن هنا بات السؤال: ما هي تلك الإمكانية المتفردة التي يجب أن تتمتع بها لغة هذا الفن الوليد، مثلما يتمتع بها

الإشارات والتبهيئات

إن النقطة باعتبارها موضوعا ومادة للتشكيل تعتبر أكثر صلاحية من الجوانب وهي صلابة خاصة بها وحدها. بحيث يصبح إصرارها على الإثبات الكامل للحقيقة متصلا في طبيعتها. ولكن هذه الصلابية هي التي عجلت ثراء وتنوع أشكال وأساليب المونتاج حتى أصبح المونتاج هو أقوى وسيلة للصياغة الخلاقة لحالة الطبيعة. ومن هنا عدت السينما كأقدر الفنون لإظهار تلك العملية التي هي موجودة وتعمل ولكن بصورة مصغرة في جميع الفنون الأخرى. وليس هذا الاقترب الذي تنصوبه المفهوم الجدلي للكادراج السينمائي نجد المؤلفة خلال هذا الكتاب تطرح هذا الجدل أكثر من مرة وأكثر من زاوية مثلما تذكر في الباب الأول: «لقد قام الفلاسفة والفنانون في كل العصور، في الشرق والغرب، بالتأمل في مفهوم الحد *Limite* بدءا من الكادراج وخارج الكادراج *hors - Cadre*. ولقد بحثت عملية الكادراج في السينما مسألة الحدود *Limites* التي طرحها الفلاسفة، والتي تتأرجح بين المفهومين اللذين تبسطهما فيما يلي:

المفهوم الأطلاقوني *Platonicienne*

وفيهِ تنضج الأشياء والأجسام والكائنات بحدودها.

والمفهوم الزواقي *Stoicienne* الذي يرى أن الصدود تنسج الكائن. وتكون الحدود حيث يكون الجسم والكائن والشخصية.

وبهذا المعنى يصبح إطار الصورة السينمائية مفهوما عندنا باعتبارها صورة بنائية. تعمل في سياق، ولا تكون مستقلة بذاتها، فلا هي مثل الصورة الفردوغرافيسية، ولا هي مثل إطار الفضاء المسرحي الذي تتغير تكويناته الداخلية بشئ عناصر الحركة، إذ هي تتغير دون أن يمل إطار صورة جديدة

محل السابقة، رغم وجود هذه الحركة، وقد يبدو أن الكادراج السينمائي لا يبعد عن السينوجرافيسيا في العرض المسرحي^(٥)، ولكنه اقتران كهذا الذي بين الميزانين المسرحي والميزانين السينمائي، فلما لا شك فيه أن بعض عناصر الأول موجودة في الثاني، ولكن هذا غير ذلك في مجمل وخصوصية كل منهما، إذ صحيح أن كل منهما متكب على صياغة إبداعية لمحتوى ومكونات الإطار، فإذا كانت خشبة المسرح هي الجزء الذي يتحرك فوقه الممثلون فإن السينوجرافيا هي، فن تنسيق هذا الفضاء والتحكم في شكله بفرض تحقيق أهداف العرض المسرحي أو الغائي، أو الرافق الذي تشكل إطاره الذي تجرى فيه الأحداث، (مارسيل فريد فون، ص ٧ في السينوجرافيسيا اليوم، من إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) وهو يهدف إلى صياغة تصوير وتلفيز تصميم لسان العرض وبذلك لعرض المكان الفاص بالعمل الفني المطلوب تقديمه على المسرح... و... تهدف السينوجرافيا إلى (عمارة الفضاء) وخلق إطار معين وتصديق فراغ ما، وإضفاء طابع معين على مكان ما، من أجل أشخاص معينة وحكاية ما، وصياغة وجهة نظر أو أكثر، وعلى ذلك فالسينوجرافيسيا هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء... وتتدرج السينوجرافيا في فن المسرح فهي جزء لا يتجزأ منه (في المصدر السابق ص ٨)، إلا أن الكادراج السينمائي في مقابل ذلك لا يقتنى بالعمل إبداعا وتصميما داخل فضاء الكادراج الثابت، ولكنه الكادر الذي يشكل معالما ياق واللاحق نسقا في سياق، وهاهو أبرز نشئين يقول: «كم تود أن نستخلص من تلك العملية المزدوجة (الجزء وعلاقته) لمحة عن معالم فن

السينما، ولكننا لا نستطيع أن نذكر أن تلك العملية موجودة في مجالات الفنون الأخرى سواء المتصق منها بالسينما أم لا (وأي فن ليس ملتصقا بالسينما) وعلى كل حال فمن الممكن أن نصير على أن تلك الصلاح خاصة بالسينما أساسا، ذلك أن معالم الفيلم لا توجد في العملية نفسها بقدر ما هي موجودة في درجة إبراز وتكوية هذه الملامح.

«إن الموسيقى يستعمل سلما من الأصوات، وكذلك الصور (الرسوم) يستعمل مجالا متدرجا من الألوان. كما أن لدى الكاتب مجموعة من الأحرف والكلمات وهذه كلها جزئيات مأخوذة بدرجات متساوية عن الطبيعة، ولكن في تلك الحالات يكون ذلك الجزء الثابت والمأخوذ عن الواقع الحقيقي، أضيق وأكثر محايدة ومحدودية في المعنى، حتى أنه يكون أكثر طراوية في عملية التركيب. ولهذا فإن تلك الجزئيات حال تركيبها وربطها معا لن تظهر فيها أية دلالة ملحوظة على كونها مؤلفة. بل ستبدو في وحدة عضوية. ولهذا فإن الوتر - أوتى ثلاث نغمات متتالية - سوف تبدو في عضوية. وعليه يمكننا أن نقسمال: لماذا إذن نعتبر أن ربط ثلاث قطع من الفيلم - خلال المونتاج - عبارة عن تصادم في ثلاث نغمات. أو كأنه إندفاعات متتالية ثلاث من الصور؟»

«إننا إذا ما مزجنا لونا أزرق بآخر أحمر. كانت النتيجة هي اللون البنفسجي وليس عرضا مزدوجا للأزرق والأحمر كل على حدة. ونفس هذه الوحدة هي التي توحد جزئيات الكلام. وتجعل من التنوع في التعبير (أمر) مكن - وعليه يمكننا أن نقسمال: كيف يمكن بسهولة تمييز ثلاثة ظلال جاءت بمعناها اللغوي؟ على سبيل المثال: نافذة بدون ضوء، و نافذة مظلمة، و نافذة غير مضاءة.

الإشارات والتبسيهات

حاول إذن أن تصبر عن هذه الظلال الرقيقة المتباينة في تكوين داخل الكادر، أيمن هذا على الإطلاق؟

وإذا كان من الممكن ذلك. فما هو السياق المعقد الذي سيحتاج إليه تنظيم أجزاء الفيلم في شريط الفيلم المتتابع حتى يمكن أن تظهر الشكل الأسود الذي يظهر على الحائط، إما كخافضة مظلمة، أو غير مضادة؟ كم من فطنة وذكاء سوف تبذل حتى تصل للتأثير الذي حققته الكلمات بمنتهى البساطة؟، وهي الجدلية التي إنتهى إليها بحث سابق لنا بعنوان «المونتايج السينمائي: مدره حسي أم ناتج جمالي؟»، حيث لم يختلف النظريون أو التجريبيون - الأوائل والمحدثون منهم على حد سواء - في كون المونتايج هو اللغة التي تم تحديدها والمشور عليها لتفرد الفيلم بلغة فنية خاصة. وذلك بسبب رايي أنه حتى أولئك الذين وقلوا عند مجرّد السطح في وصف طبيعية السينما بأنها عبارة عن صور متحركة أو هي صورة وحركة أو باصطلاح آخر هي صورة الحركة - أيًا كانت التسميات - فإنه حتى هؤلاء قد وجدوا مستغاهم في التفسيرات الجديدة لفن المونتايج... ذلك علما أنضح أن «نوع الحركة» الأساسية المميزة للفيلم عن غيره من الفنون التي قد تقدم الحركة أيضا في عروضها، إنما يكمن فيها يمكن تسميته «حركة المونتايج» تلك التي لا يمكن أن توجد بأي حال من الأحوال في المسرح مثلاً... فحركة الدفق إلى الأمام الناتجة عن القطع يلقى لحظة بالتأشلية هي حركة جديدة ومثيرة بحق ولكن..

يبقى السؤال الأساسي الذي قد يبدو مبهما على البعض. ما معنى أن يكون المونتايج عبارة عن حركة وهو الذي لا يعدو كونه مجرد تتابع للقطات المصورة؟ وكيف يكون هذا التتابع عبارة عن حركة؟

قد تبدو نقطة مستغلفة على الأذهان تلك التي سبق أن حددنا بها العنوان لبحثنا تحت اسم «الناتج الحركي»، إلا أن كونها كذلك هو في واقع الأمر كان دافعنا الأساسي لاختيار هذا الموضوع محلا لذلك البحث نظر لأهميته التي تستضئ فيها سوف تستطرد وفيما سوف نحاول إثباته بإقامة البراهين العلمية رغم ما قد يبدو بها من صجر اجتهدات، إلا أنها في ذلك تعدو شأنها شأن دراسات علم الجمال عامة والتي تعتمد على الاجتهادات الفلسفية، رغم استرشادها بما يتاح من استخلاصات العلوم البحتة. الأمر الذي يجعلنا نقرر سلفا ما يندرج تحته هذا المبحث ألا وهو «علم الجمال السينمائي»، لكن بمنهج تكاملي لا يعتمد على علم الجمال وحده وإنما هو يتكامل أيضا بعلوم الاجتماع و «النفس»، ومضافا إلى تلك التكاملية المتجهية ذلك الجانب الفني للسينما.. حيث لا يكتفى ذلك المنهج بمجرد دراسة السينمائي باعتبارها شريطا من «السليلويد» أو كمجرد حركات سينمائية لها قواعدها التقنية وحسب، وإنما يهتم أصلا بدراسة تلك العلاقة العضوية المتبادلة كبتبادل الدائرة التفرافية فيما بين هذه الأضواء المتحركة والصور على الشاشة السينمائية وبين جمهور يتعامل معها بالمدرجات الحسية للعين والأذن خلال صالة مظلمة لها مناخها التأثيري الخاص.

لماذا «القطع بالمونتايج» حركة؟:

ربما كان من المقبول للوهلة الأولى أن نتحدث عن السينما باعتبارها صورة متحركة إذا ما وضعنا في الاعتبار تلك الإمكانية الداعية التي تميز بها الاختراع وهي ظاهرة (بقاء أو استمرار أثر الصورة Persistence of Vision) وإن كنت أميل إلى استخدام ترجمة د. يوسف مراد في مجال علم النفس تمت

اسم: خاصية الصورة الارتسامية، تلك القائلة بأن أي صورة تتلقاها العين إنما تبقى منطبعة على الشبكية لمدة تتراوح بين ١٠/٢٠ من الثانية.

ومن ثم فإنه إذا ما جاءت إلى العين صورة جديدة قبل فوات هذا الجزء من الثانية، فإن هذه الصورة الجديدة لابد أن تختلط بهيئة الصورة الأولى أو أثرها المنطبع، وتصبح صورتان امتدادا لبعضهما. فإذا ما كانت الصورة الثانية عبارة عن إضافة جديدة للأولى، بدت الأولى وكأنها قد تسرعت إلى وضع الإضافة الجديدة في الصورة التالية، وهكذا تضاف صورة لثالثة.. فرباعة.. إلخ بحيث يكون لدينا ٢٤ صورة في الثانية الواحدة قادرة على تقديم ٢٤ إضافة حركية متتابعة هي عبارة عن سلسلة التثقيب الحركي للموضوع المصور خلال ثانية واحدة مقسمة إلى ٢٤ جزءا.

هذا عن موضوع الصور المتحركة داخل إطار الصورة السينمائية وهو الأمر الذي لا يحتاج جدلا ولا مناقشة في كونه صوراً متحركة، ولكننا علما نتحدث عن القطع بالمونتايج كحركة، بنشأ الجدال والنقاش وهو ما لكتب عنه الآن.

الكادراج / المونتايج كمعارة لحركة الصورة المدركة حسيًا:

علينا أن نقر سلفا بإمكانية المونتايج الحركية المدركة حسيًا قبل أن نلنادرس فيما بعد إمكانيته الجمالية، فإمكانيته الحسية تنبع من تتابعات الحركات الداخلة في إطار كل صورة متضمنة في البناء، لأننا هنا حيال حركات ملموسة لا جدال ولا اختلاف حولها من حيث هي مدره حسي تتلقاها العين مباشرة خلال العرض على الشاشة، سواء كانت تلك الحركة هي حركة الكادر نفسه (من خلال تحرك الكاميرا) أو كانت حركة متضمنة في إطار الكادر، كمحركسة الممثل أو

الإشارات والتبهيّهات

زاوية التصوير، وحجم اللقطة مثلاً.. ففي الحالة الأولى جاءت الصورة رقم ٢ عبارة عن المهمة التالية لبدء الرجل في اللقطة الواردة في الصورة رقم ١ مثلاً، فإذا رأى كل من المخرج والمونتير أن يقبلاً حجم وزاوية اللقطة بين هاتين الصورتين الممثلين، تغاضى العقل عن هذا التغيير طالما أننا ما زلنا نتخطط بنفس الموضوع ألا وهو الرجل الذي رفع يده في لقطة، وإذا فاقطع في هذه الحالة ترجع نوعيته إلى مهارة المونتير.. الأمر الذي يقتضى من المخرج من الناحية الحرفية أن يصور لللقطة الأولى حتى نهاية حركتها، واللقطة الثانية منذ بداية حركتها، وعلى المونتير أن يحدد اللحظة والكادر اللذين يقطع عندهما، بحيث يضمن للعين عنصر تواصل الرؤية بالرغم من اختلاف حجم وزاوية التصوير.

إذن فالذى نخلص إليه هنا.. أنه مثلما نطلق على صورة اللقطة الواحدة بأنها صورة متحركة، كذلك يمكننا بكل ثقة أن نطلق على تتابع أى لقطتين بالمونتاج أنه أيضاً تواصل حركى له نفس مواصفات الإدراك الحسى للحركة التى توافرت فى حالة اللقطة الواحدة، ولكن تفسير صفة الحركة للمونتاج هنا تبقى رهن كونه «وعاء» يحوى الحركات الأخرى الداخلة فى نطاق تتابعاته، بالقطع،.. وذلك باعتباره.. كما رأينا واستنتجنا.. الحركة الأساسية التى تحتوى بداخلها وفى مضمونها كل أنواع الحركة السينمائية المحتواة داخل الكادر السينمائي الواحد، مضافة للحركة المحتواة داخل الكادر السينمائي الثانى.. وهو ما يشكل فى مجمله الاعتبارات اللازمة لتصميم الكادراج السينمائي، وتثقيده.

ولكن هل يبقى ذلك هو التفسير الوحيد لإمكانية المونتاج / الكادراج

فيها إضافة حركية جديدة، حيث تكون قد ارتفعت يده قليلاً بما يواشى ٢/٤ من الثانية فى سلسلة التتابع الحركى للكملة التى يكوم بها الرجل. وفى الصورة الشائعة تكون الإضافة الحركية الثالثة.. إلخ.. ولكن يبقى الشرط الأساسى، ألا وهو أن الموضوع واحد فى كل تتابع الأربع والمشرين صورة لهذه الثانية.. كما أن وحدة الموضوع المصور هنا تعنى كذلك وحدة الزاوية بالكاميرا.. ووحدة حجم الصورة.. إلخ.. بل إن أى تغير فى نطاق الموضوع حركياً يجب أن يتم دون اللجوء للقطع.. كأن يخرج الممثل من الكادر.. أو تتحرك الكاميرا.. أو تتغير الإضاءات إلخ.

ب) أن يكون تفسير الوضع فى موضوع الصورة المنقول إليها.. كما رأينا فى شرح الشرط السابق.. هو التغيير التالى مباشرة فى سلسلة تحليل حركة هذا الموضوع، وبالتفصيل إلى زمن وسرعه تحركه. فمن الواضح تماماً أن اختصار جزء ما فى سلسلة الحركة يبدو على الشاشة وكأنه قفزة شديدة.

ثانياً: أنه فى الحالة الثانية (حالة الحركة الناشئة من تتابع صورتين للقطتين بفصل بينهما المونتاج).. تتغير الصورة أيضاً كما هو الحال فى الأولى.. إلا أن ثمة إشارات أساسية وجوهرية، ألا وهو أن الصورة المنقول إليها، إنما يتغير حجمها أو زاوية تصويرها (لاحظ أننا نناقش حتى الآن التلطيح والكادراج داخل المشهد الواحد) ومع ذلك فالعقل يتغاضى عن هذا التغيير طالما أن الصورة الجديدة تحتوى نفس الموضوع، وطالما أن تغيير الوضع فى موضوع الصورة التالية المقطوع إليها هو فى ذاته التالى مباشرة فى سلسلة تحليل حركة هذا الموضوع.. تماماً مثلما هو الأمر فى حالة تواصل الحركة داخل اللقطة الواحدة، ولكن هنا قد اختلفت

الاستسوارات المتحركة أو حركة الإضاءة وما شابه ذلك.

وبالعودة إلى تفسير تحرك الصور السينمائية على الشاشة خلال ظاهرة بقاء أو استمرار أثر الصورة، أو خاصية الصورة الارتسامية، نجد أنها الظاهرة أو الخاصية التى مثلما تفسر لنا خدعة الحركة داخل اللقطة الواحدة كما قدمها الاختراع، فإنها كذلك تفسر لنا الإدراك الحسى للحركة بالمونتاج خلال القطع بين لقطتين متحركتين، أو حتى - وهذا هو الأهم - القطع بين لقطتين ثابتتين ولكن ناتجها الجديد هو «حركة» ناشئة من هذا القطع.

والى نصل إلى تفسير هذه الحركة خلال ظاهرة استمرار الرؤية، علينا أن نعتقد مقارنة فيما بين إنطباعها على الحالتين الآتيتين:

١. حالة الحركة داخل صورة اللقطة الواحدة.

٢. حالة الحركة الناشئة من تتابع صورتين للقطتين بفصل بينهما المونتاج.

أولاً: أنه فى الحالة الأولى تتغير الصورة المنطبعة على شبكية العين، وبناء على نظرية بقاء أثر الصورة على الشبكية تبدو الصور المتلاحقة وكأنها تحركت، وإن كانت كل صورة منها فى حد ذاتها تمثل ثابتاً للحظة فى ٢٤/١ من الثانية.. ولكن فى هذه الحالة ثمة شرطين أساسيين:

(أ) أن تكون كل من الصورتين المتتابعتين.. أى الصورة المنقول منها والمنقول إليها.. تحتويان نفس الموضوع المصور، فإذا كان فى الأولى رجل يهيم برفع يده بلكمة بنعشدة يده، فإنه فى الثانية لابد وأنها لنفس الرجل ونفس الشروع فى رفع يده بلكمة ولكن تصبح

الإشارات والتبهيّات

السيتماني باعتباره حركة ؟ أي هل هو مجرد هذه الحركة التي يتم إدراكها حسيا وبطريقة مباشرة مثل كل أنواع الحركات الأخرى.

كلا .. ولننظر إلى :

الناتج الحركي للموتاج/الكادراج، باعتباره ناتج جمالي .. مدركه حسي

لقد انتهينا إلى اعتبار الموتاج حركة مدركة حسيا خلال التمكن التلقائي من خلق التواصل للحركة الواحدة.. لا أن ذلك ينطبق فقط في حالة استخدام التتويجات الموتاجية على الحركة الواحدة، أو على عدة حركات ولكنها محصورة في نطاق المشهد الواحد، فما بالك إذن بالقطع إلى مشهد جديد لا تتواصل فيه نفس الحركة المقدمة في نهاية المشهد السابق عليه، بل هي انتقالة جديدة إلى حركة جديدة وفي مكان جديد بمواصفات مرئية للعين بشكل آخر قد يختلف.. بل إن الأبعد من ذلك: ماذا لو حدث ذلك في المشهد الواحد؟ وماذا أيضا من تلك الأشكال المختلفة من أبلية الموتاج التي أرسى دعائمها الأوائل، بدءاً من أبسط أشكاله وهو الموتاج المتوازي، وانتهاء بأقوى ابتداعاته المتمثلة في «الموتاج الذهني» ؟

أيمكن أن نطلق على كل «قطع» في هذه الأنواع المختلفة من أشكال الانتقال بالموتاج.. أنه حركة؟ إن الواقع الحسي الملموس يجيبنا بالنفي قطعاً، طالما أن عنصر تواصل الحركة قد انقطع، حتى لو رد البعض بأمثلة «القطع التكميلي» التي قد تتلونا من مشهد إلى آخر يحتويان على عنصرين متحركين جديدين مختلفين وزمانين مختلفين وفي مكانين أيضاً مختلفين.. ومع ذلك قد يتحقق عنصر التواصل الحركي بالقطع التكميلي الذي يعتمد على تقديم اللحظة الحركية للمشهد المقطوع إليه بحيث يتم اختيارها كما لو كانت هي اللحظة الحركية

التالية مباشرة للحظة الحركة التي قطعنا عنها المشهد السابق.. فالرجل الذي يرم بأن ينزل بالأساس على رأس غريمه، يمكننا قطع لحظة حركية إلى التالية مباشرة، التي ينهل فيها عامل بطرقة على الضئيد.. هنا سيحقق التوافق الحركي الذي يضفي صفة الحركة على الموتاج من خلال الإدراك الحسي المباشر بالرغم من تفكير المشهدين.

نكتن السهم لدينا الآن هو النظر للموتاج في حالاته وأشكاله التي قد لا تتواصل فيها الحركة بالقطع، تلك التي يبنى فيها التفكير بالقطع بناء على خدمة لحظة انفعالية درامية، أو لخدمة فكرة ذهنية.. ومهما تكن الاختلافات بين الانفعالي والذهني، فإن القطع في كلتا الحالتين وفي كل الأحوال إما يحقق ما سبغته آيزنشتين في نظريته المعروفة Juxtaposition وهي التي تعني في أبسط شروحيها : «الناتج الموتاجي»، أي ناتج القطع والتستايغ بين نقطتين متتاليتين في العرض الفيلمي.. وهذا الناتج الجديد، لا هو بالاستخلص من اللقطة الأولى، ولا من الثانية.. وإنما هو ناتج مختلف عن الاثنين.. إنه ناتج يثبت مدرك جمالي لدى المتفرج، سواء أخذ هذا المدرك الجمالي صورة الانفعال أو صورة ذهنية.. إلا أنه في كل الحالات يثبت كحفلة قوية هائلة لشئ جديد، جديد في اللحظة كما هو الحال في الدراما التي تعطي التطور إلى الأمام وإلى أعلى، ومن ثم فإن كل لحظة تعبيرية في حركة إلى الأمام وإلى أعلى.. والقطع بالموتاج ويفهم آيزنشتين هو تعبير عن هذه اللحظة، وما يضفي على القطع نفس صفة الدفع الحركي للأمام وإلى أعلى.. إذن فهي حركة نفسية بالمثل الأول، أي أنها لا تستقبل حسيا باعتبارها حركة مرئية مباشرة، بل هي ناتج عن

ذلك القطع كما رأينا.. وتكون الحركة في هذه الحالة عبارة عن ناتج.. إنها نفس الانفعال مباشرة.. صنية جدلية هامة هي إذن.. بل إنه يسبب هذه الجدلية في حركة «الناتج» يصبح الناتج الحركي للقطع بالموتاج حسيا.. ذلك الملموس الذي يستقبله المتفرج خلال مدركاته الحسية المباشرة متمثلة في العين والأذن.. بل إنه - أي الناتج الحركي - يبدو أكثر قوة من الناحية التأثيرية على النفس باعتباره يصيب مباشرة ممكن الهدف الذي تصب فيه لتأججات المدركات الحسية.. فالتفاعل مع أي من المدركات الحسية ليس هذا بذاته بقدر ما هو مجرد طريق.. طريق ليس إلا .. وفي اتجاه الهدف التأثيري المنشود في لفسية المتفرج.. ومن ثم تتبع القوة التي ينفرد بها «الناتج» الحركي، للقطع بالموتاج.. من حيث كونه قوة تأثيرية محسوسة سلفاً لدى الفنان الخالق وهو يتجه إلى ممكن التأثير في المتفرج المتلقي لضرباته النفسية هذه، أما الأمر الذي نخلص إليه هنا بعد وقوفنا على هذه الخاصية المتعلقة بالموتاج باعتباره قادراً على بحث هذا «الناتج» الحركي، كذاج مدرك حسي، هو أننا نستطيع أن نقرر أن هذا «الناتج» الحركي، في حقيقته، مدرك جمالي، فإذا ما اعتمدنا على الحقيقة القائلة بأن «كل مدرك جمالي هو بالضرورة مدرك حسي».. ولكن ليس بالضرورة كل مدرك حسي يصبح مدركاً جمالياً.. وإذا ما عدنا إلى ما سبق وأسلفناه من أن للموتاج إمكانية إدراك الحركة منه حسيا بالإضافة إلى ما انتهينا إليه مؤرخاً من إمكانية إدراك الحركة فيه جمالياً، أمكننا بالتالي أن نقرر ونسجل بكل ثقة تلك القدرة الهائلة التي تغطي بها «فن الموتاج» لغالقي الحركة فيه أقوى الطاقات وأروعها في الخلق دولما أدنى تقيد بالزمان ولا بالمكان، إلى

الإشارات والتبنيات

ينشأ من اعتبارات عملية أخرى تتعلق بالعرض على شاشة التلفزيون أو قاعات العرض السينمائية داخل دور السينما المتعددة القاعات .. وما إلى ذلك مما يتعرض له الكتاب من أسئلة تطبيقية وتوضيحية عديدة تتدخل في اعتبارات المخرجين والمصورين السينمائيين .. ومن هنا يصبح طبيعياً في برنامج الكتاب أن يتم التعرض لبقية المعطيات التي تلعب دورها في الكادراج السينمائي بدءاً من مفهوم استمرار الحركة الذي شكل أهم ركن في اختراع الصور المتحركة مروراً بالعناصر.

فهناك إذن فرق بين أن يلجأ دارس الإخراج السينمائي إلى قواعد الكسندر دين، في كتابه «أسس الإخراج المسرحي» التي تتعامل مع مكونات الصورة ولكن على المسرح، وفي ذلك ذات إطار ثابت يتم التلاعب بالإداعي داخلها، وبين أن يلجأ دارس الإخراج السينمائي إلى مفهوم الكادراج السينمائي الذي يبحث عن التلاعب بالإداعي بما في داخل الصورة وخارجها في آن واحد، أي بما هي علاقة سابقتها ولحقها في السياق أو السياق السردى. حيث يشير الكادراج السينمائي من الناحية العملية/الفنية إلى إنجاز الإبداع السينمائي، داخل إطار، ولكن دائماً عبر مفهوم جدلي لفصولة الصورة المتحركة داخل هذا الإطار ضمن سياق ما سبقها وما يلحقها. أما الإنجاز العملي/الفني فيستلزم النوعي التكنولوجي المتكامل بالمعطيات التقنية السينمائية من ناحية، وأما المفهوم الجدلي فيستلزم إحساساً وعياً جمالياً، وبهذا الوعيان هما مهمة هذا الكتاب.

لذا يأتي إصدار هذا الكتاب في أوائل ليلب دور، بعد أن ساد وانتشر الادعاء بالتبسيط وأصبح جادراً على حتمية السيطرة التكنولوجية الواعية لدى فنان

الحداثة في السينما. هذه الحداثة التي تميز جماليات الفيلم في الستينات والسبعينات. واليوم أصبح الزووم مقبولا لدى مخرجين مثل أوليما وأنطونيو وغيرهما كوسيلة بين وسائل أخرى..

إذن يبقى بعد ذلك في مسار استكراذا تصفك بعد بمثابة الصلح لثقتنا، ألا هو أن العنصر الحركي التالي مباشرة بعد حركة المونتاج، كثقة حركية متفردة هو: «حركة الكاميرا السينمائية».. فهي أيضا الحركة الخاصة التي تفرق بها فن الفيلم عن بقية الفنون الحركية الأخرى لدى النظر إلى الواقع، لكل ماتشويه نوعية هذه الحركة من حيثيات وملاسات بدءاً بمحدودية إطار الصورة أثناء حركة الكاميرا، وانتهاء بنوعيات الحركة نفسها التي لا تتطابق في معظمها مع طبيعة حركة العين في الواقع، وهو التفرّد المرتبط بمثل هذه طبيعة فنيّة للكادراج السينمائي، مع إقرارنا لإشارة المؤلف دومنيك فيلان في أحد هوامش كتابها هذا إلى «أن مصطلح كادراج هو حديث لأصل حيث يرجع - على ما يبدو - إلى عام ١٩٢٣، إذ تكلم مع حركة الكاميرا».

وإضافة إلى ذلك فإن الكتاب - مثلاً - لا يتوقف فقط عند مثل هذا التصنيف للنظرة الجمالية إلى «الصورة الثابتة» في فن الفيلم، وإنما يذهب إلى تغطية حتى الجوانب التقنية المتعلقة بمقاس إطار الصورة السينمائية الذي يلعب دوره كأحد المعطيات التقنية، بل والجمالية في الكادراج السينمائي، حيث يتوجب التعرف على مقاسات ٨م، ١٦م، ٣٥م، ٧٠م في شريط الفيلم وكذلك مقاسات الصورة نفسها وعلاقتها بكل من شريط الفيلم ومقاسات شاشة العرض.. الخ، وما قد يترتب على ذلك من اعتبارات عملية قد تحكم التشكيل الإداعي لما تسجله الكاميرا داخل الكادر، بل وما قد

الدرجة التي قد يبتعد فيها البعض إلى كسر كل حواجز وتقيّدات القطع بالمونتاج، كما حدث في العديد من التجارب التي بدأت بجمهورية «كراسات السينما» مروراً بحركتهم المساء بالوجه الجديدة، وانتهاء بكل التجارب المعاصرة التي تحاول الاستفادة من تلك الطاقة اللاتهيبة للتأثير الحركي لفن المونتاج الذي يتخطى بشأنيته للمدركين الحسي والجسماني كل حدود، بما هي الطاقة الرائعة للتصميم والأداء فيما يتعلق بصياغة وتشكيل الكادراج السينمائي.

ورغم ذلك يجب ألا يقتصر تصورنا للكادراج السينمائي من حيث العلاقة الثنائية بالسابق واللاحق باعتباره الناتج الجسماني عن المونتاج وحده .. بل إن للسينما ثراوها الذي يجعل مفهوم السابق واللاحق متعلّقاً عبر اللحظة الواحدة المستمرة بتحرك الكاميرا عبر شتى أنواع الحركة، بما في ذلك حركة الزووم التي يتعرض لها الكتاب هنا .. فالتجديد الذي أحدثه الزووم كانت له أهميته .. ولقد أظهره ريسيليني في أفلامه .. لقد استطاع الزووم أن يقلب موازين الديكوباج التقليدي بتقديم طريقة جديدة للتصوير، سريعة واقتصادية، ومن ناحية أخرى أحدث ثورة في تشكيل الفراغ والحركة، فالزووم يعيد البؤرة الطويل الذي يلتصق بالأشياء ويحدها مثل كيز مختبر كان إحدى وسائل السينما الشعرية الحديثة كما يرى بازيليني، والتي طبقها كل من أنطونيو وبرتولوش وجدار في بداية الستينات.

والزووم بتسويحه للصور، يجعل من الشاشة مساحة تدرجية، ويكسر للأيام بالعمق الذي تجسده الحركة المادية للكاميرا داخل هذه المساحة، ويكسر للإيهام بالوجود المفترض لمساحة سينوجرافيه Scenographique ثابتة تسبق عملية التصوير قد حدد بداية

الإشارات والتبنيات

الفيلم، وفي وحدها التي من شأنها أن تتحقق المقصود بالتبسيط، إذ يبقى المعنى الحقيقي لهذا التبسيط مرهونا بطبيعة «عالم العمل الفني/ الفيلم، بحيث تتحقق له وحدته وتجانسه طوال زمن العرض الفيلمي أو سردياته، ويصبح للفيلم الواحد عالم واحد وليس عالمين أو عدة عوالم، كما أن تتحقق هذه الوحدة في ذاتها بساطته.

وبالمقابل فإن السيطرة التكنولوجية (مع السيطرة الإبداعية) على الكادراج السينمائي، هي في رأيي: إنجاز، لوحدة عالم العمل الفني، أي أنه بالكادراج يتم إنجاز للعالم الخاص والمتميز بذاته في كل فيلم سينمائي على حده، وهو التفرّد الذي يحمل سمات تميزه، التي تجعل منه «عالمًا خاصًا، هو غير عالم الواقع، وله خصوصية الفن عبر كونه صورة منجزة بالكادراج السينمائي في حالة الفيلم.

إن ما يؤكد مفهومنا للكادراج السينمائي باعتباره مجال تحقيق وإنجاز «عالم العمل الفني/ الفيلم، والذي يعنى احتواء هذا العالم للمرئي والمسموع على حد سواء، أن مؤلفة الكتاب تذهب إلى التركيز على عنصر الصوت صليًا وجماليًا في الكادراج السينمائي، بنفس تركيزها على عنصر الصورة صليًا وجماليًا أيضًا، بل ومثلما أنها تشير إلى أن تعدد الكادر لا يتم في المكان espace وحسب، كما قد تعتقد نتيجة لاستخدام شرط المتر في الثواني temps إلى أن يتم في الزمان أيضًا (وتشرح ذلك بمثال سيتعرف عليه القارئ) فإنها تشير كذلك إلى أنه «لدى تقدم أكثر نحو مسائل الكادر السينمائي تتساءل: أي دور يمكن أن يلعبه الصوت في كادر الصورة؟ وكيف يتم التقاط الصوت في السينما؟ وهل يمكن مقارنة عمل فريق الصوت... بفريق الصورة؟ ويخفى أن تورد واحدة أسقط من

ملاحظاتنا عندما تذكرن حديث لها مع جان بيرري أن مهلّس الصوت، يقوم بتكوين (مناخ) climat صوتي، وهو عام ambiance في الفيلم (عندنا أنه جزء من عالم العمل الفني) في إطار توجهات المخرج. ويقوم بالعمل أيضًا تبعًا للكادراج، والمعدات، وحركات الكاميرا، وفي أغلب الأحوال فإنّه يعمل تبعًا للإخراج. وهو في غالبية الأفلام له حضور الممثلين. وأثناء التصوير، يقوم بضبط مستوى التسجيل، ويراقب لقاء الصوت، وكذلك رجع المصدى re-verberation (الصلابة بين الصوت المباشر/ الصوت المنعكس) وفقًا لأبعاد المكان حيث يتم التسجيل، لأن الطاقة الصوتية تشتت بسبب الانتشار، ومن الممكن أن تعيد تشكيل الطابع لمكان ما، (ويستلقي القارئ بشروح وأمثلة شيخة عديدة)... مثلاً، وبعد أن تم ابتكار جهاز تسجيل يلتقط أربع مسارات صوتية، في اثنين والصين واليمين والى الخلفية والمتقدمة، حيث يستطيع الميكروفون الحساس التسجيل بأبعاد الثلاثة المجسمة... أصبح من الضروري إيجاد التوافق مع كل عنصر من العناصر المرئية على الشاشة في كل ركن منها... وفي هذه الحالة يجد المخرجون أنفسهم مضطرين إلى التفكير في عمل ديكوراج (تطويق) للصوت يتناسب مع الحالة، وهو ما يعتبر جزءًا لا يتجزأ من صياغة الميزان الكادر (الميزانصوت)، واستمرارًا لذلك وبالمقابل، فإنه إذا كان من غير المجدي تسجيل الصوت على المسارات الأربعة بالنسبة للغة كبيرة للممثل، فإنّه لا بد من الالتزام باللفظة صوتيًا، أي وضع الميكروفون المناسب بكادراج الصورة.. وكلمة مناسبة هي نسبية في كل فيلم، أي وفقًا لما يصل إليه التخطيط الإبداعي للميزان الكادر.. والكادراج السينمائي بهذا المعنى يشير إلى صميم عمل المخرج

السينمائي الذي هو فنّان إبداع تلك الصورة البانائية، بكل ما تحويه من جميع التخصصات الأخرى في داخلها وفي علاقاتها الخارجية. ومع ذلك فإنه كتاب للمصورين مثلما هو كتاب للمخرجين، ليس لمجرد تعرضه لتقنيات ومعدات السينما المتطوّلة وإنجاز الصورة السينمائية من خلال الكاميرا، ولكن لأنه متميز عن بقية الكتب المتخصصة في هذا الموضوع بعدم توافقه عند هذه التقنية، بل إنه يحتويها فيشرحها، ليطرحها ضمن سياق المفهوم الجدلي للكادراج السينمائي بما هو المفهوم الجدلي لعلاقة المخرج/ المصور التي أوجدتها فقط، خاصة تقسيم العمل السينمائي، (ينظر فصل يلخص العنوان في كتابنا، «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي») وفي العلاقة الجدلية الإشكالية التي تصدو بالفنّانية في أكثر من موقع بالكتاب لتشير إلى إدرة المخرج المصور، ولكن إشارتها غالبًا ما تتضمن رغبة خفية في تحقيق هذه الوحدة الجدلية/ الإشكالية.

وبسبب هذه الجدلية، وبسبب مقتضيات تقسيم العمل السينمائي، لا بد وأن تلتصق لدى البعض مسئوليّة تحقيق الكادراج السينمائي، إذ على المستوى المهني المباشر فإن الكادراج هو عمل المصور على ما تذكره المؤلفة هنا في استهلالها تحت عنوان ممارسة الكادراج، حيث تستطرد «وعندما يكون المصور والمخرج شخصان مختلفان، لا يكون معرّفًا من هو الصديق الحقيقي للكاميرا. ومن ناحية أخرى يمكن أن تعتبر أن أحد الجوانب المثيرة للفن الحديث أنه في السينما يقلت العمل ممن لا يملك الكاميرا بيده، ونحن نعرف على سبيل المثال أنه منذ وقت طويل وجوداد يهتم بعمل الكاميرا بنفسه، ولكن ألا تعتبر هذه المواجهة بين مخرج وفرد في سبيل الإفلات منه إيجابية؟ فعلى المستوى

الإشارات والتبهيّات

الإنسانى والمستوى السيكولوجى مع شخص بوليه ثقته أو لا بوابه إياه، يكون المخرج على علم بالكادر، فالكادر قبل كل شيء مسألة تعاون.. هكذا وفى هذا العمل الجماعى تلجأ المؤلف لما اعتبرته التعريف الرسمى لوظائف المصور كما يحددها بيير بوز: «هو أهد الطوبى يعمل تحت السلطة المباشرة لمدير التصوير، ولكنه يعمل أيضاً بالتعاون مع المخرج، خاصة فيما يتعلق بضبط حركات الكاميرا اللازمة للإخراج، وهو مسئول عن التكوين المتوازن للصورة سواء كانت ثابتة أو متحركة، والمحافظة على هذا التوازن مهما كانت حركة الموضوع الأساسى، واستمادته عند الحاجة، يخلق حركات ظاهرة للموضوع بتحريك الكاميرا حركات محسوبة، وتحريك الكاميرا هذا يجب أن تحكمه رغبة فعل عضلية فائقة يحددها التكدير البصرى. فى ظروف عمل صعبة فى الغالب، وهو كذلك مسئول عن المصاحبة الأولى عن التشكيل الميكانيكى للكاميرا. بالإضافة إلى الوسائل الميكانيكية الأخرى التى تستخدم فى تحريك الكاميرا أثناء التصوير، ولابد أن تتوفر للمصور ذاكرة بصرية وروية وقوة تحمل».

وفما يتعلق بتصوير الكادر السينمائى فإن بالكتاب دائرة موسوعية بارعة فى التأريخ للمعلومات التقنية رصدها حتى لحظاتها المعاصرة سواء فيما يتعلق بالكاميرا ومكوناتها أو لحظاتها، إلا أن هذه البراهة لا تكمن فى مجرد الرصد المعلوماتى، وإنما لقدرة التحليلية للاستخدام الجمالى المتضمن فى كل منها.

وطائفاً أصبحنا إزاء الاستخدام الجمالى لعناصر الكادر السينمائى، فلسوف يواجهنا المأق المتعلق بما يقصده الفنان لدى إيداعه للكادر

السينمائى، إذا ما وضعنا فى إعتبارنا ظاهرة هامة هى مشاركة المتلقى، أو ما نعتبره تدخلاً إبداعياً مشاركاً من المخرج فى الكادر المصروف عليه.. وفى هذا الصدد:

«لقد كتب العديد من الكتيبات لتعليم المرئيات (١) على أساس كتاب أرلهايم (السينما كفن) وكان منها يأمل أن يتيح للمشاهدين فهماً لما يقوله صانع الفيلم، وإزاء مثل هذه الظواهر التى تنتمى إلى عالم التكتين فى مجال الإبداع الفيلمى، يتساءل أندرو دافلى مثل الكثيرين: «هل يحاول (٢) أرلهايم أن يقدم قاموساً للفن السينمائى؟ إذا كان ذلك الإتهام صحيحاً لأمكن أن يوصف كل ملمح من ملامح التناول الفيلمى وما يفنيه هذا التناول من إشارات (مثلاً المنظر من وجهة نظر دودة بوحى بالثقل والقوة والنقطة بدمعة التليفوتو لشخص يجرى تشير إلى أن جهده الكبير يذهب هباءً)».. ولكن هل يعنى ذلك فنًا؟..

كذلك وعندما يصلح البليوى السيمبوطيقى بورى لومان الإشكاليات الجمالية للسينما، فهو إما يحاول أن يضع يده على طبيعة اللغة الفيلمية بالطريقة التى يمكن بها فهمها (٣) فهل يكون ذلك - بإعتباره تكتيناً - من أجل تعلم هذه اللغة مثلما هو الحال إزاء وجوب تعلم أية لغة؟.. هنا يبدأ لومان بالتساؤل الإشكالى: «ولكن أين، ومتى وعلى يدى أى معلم نستطيع ملايين المشاهدين للسينما... أن يفهموا لغتها؟» (٤) - وخلال توليه لومان إلى انقسام العلامات إلى مجموعتين هما: «العلامات الاتصالية الاصطلاحية، والعلامات التصويرية البصرية» (٥)، يذلل إلى بحث هذه الإشكالية التى ظلت تشغل الباحثين السيمبوطيقيين فى السينما، مثلما شغلت قضية الصورة والواقع كل

منظرى السينما من قبل على اختلاف مذاهبهم، بيد أن البحث فى هذه الحالة السيمبوطيقية النظرة، إنما يتطرق مباشرة إلى مشكلة السينما بإعتبارها لغة، ومن ثم مدى إمكانية تعلمها، مثلما يعود لومان فى النهاية ليقر بذلك صراحة فى خلاصته الموجزة جداً لكتابه (٦) عندما يقول عنه أنه لم يكن عرضاً منطقياً لقواعد اللغة السينمائية، ولا هو بمثابة الأجرىسية لها، إنما ثمة هدف أكثر تواضعاً، ألا وهو أن يتعد المشاهد التلكير حول وجود لغة سينمائية..

إذن ثمة توجه يسبب تركيزه حول تعلم لغة الفيلم... فى التفكير، ولكن هل نتجج فنًا إذا ما استعدنا صيغة الاستشكال حول جدوى تطبيقها بالإبداع السينمائى للكادر؟.. هنا يمكن استدعاء المشكلة الخاصة بتلقى الصورة الفنية السينمائية، من حيث ظاهرة اختلافات الأثر والتفسير عند تلقى الصورة، فى مقابل أن تلقين إبداع الكادر يعنى «أثرًا واحدًا، مقصودًا وتم استعداده من الصورة».

إن مجرد استعراض لنظريات الفيلم فى هذا الصدد لكيفية بطرح مدى التباينات التى تبرز إزاء التعرض لهذه القضية، ولعل نموذج تجميعى، أنثولوجى، فى هذا الصدد لتفصيل بأن يوضح هذا، مثل ذلك الذى يقدمه كل من جيرارد ماست ومارشال كوهين فى الباب المطون «الصورة الفيلمية واللغة الفيلمية، (ص ٧٧: ٢٤٢) حيث يناقش خلاله المنظرين التركيب القوى بل والبناء الفيلمى نفسه وكأنهم - بتبشير المحررين - يجيبون على تساؤل أساسى حولها (١) هو «كيف تولد المعنى وتبعثه؟».

وبع ذلك فسوف تتراوح المواقف وتتوزع إزاء هذه القضية، فهناك مثلاً الرأى - الأهم - الذى ينظر إلى خصائص

الإشارات والتبهيئات

ملايين - الزوايا التي يمكن إنشائها للنفس واقع هذه الصورة، لأنه - المخرج/ الفنان - يريدنا كذلك، والإرادة في ذاتها درجة من الوعي، ومع هذا فإنه وعي بالاختيار والصياغة دون أن يكون مصحوباً بهذا الوعي المسبق بقائمة تفصيلية للانتماءات التي سوف تبحث بها هذه الصورة، أي أنه للتحديد من هذه الوجهة، على حين أنه للتحديد والاختيار من الوجهة الأخرى.

وعن التخطيط والتصميم المسبق للميزانكادر أو الكادراج، يشيخ مصطلح مواز هو الديكوياج، (المعنى بالديكوياج decoupage هو تقطيع المشهد على الورق إلى لقطات ليكون هذا الورق هو الدليل التقني للكاميرا) وتذكر المصطلح هنا نقلاً عن المؤرخ السيلمانى جورج سادلون أن توماس إنس Thomas Ince هو الذى ابتكر طريقة الديكوياج، ففى سنوات ١٩١٠ - ١٩١٤ كان معاصره (جربيتش فى الولايات المتحدة، رينواى فى فرنسا) يتبعان الطريقة المعتادة فى ارتجال الديكوياج أثناء التصوير، وكان السيناريو يقتصر على خطة موجزة وكان - إنس أول من أولى أهمية بالغة للديكوياج فى أفلامه، وكان على العاملين معه أن ينفذوا حرفياً إرشاداته فى الديكوياج، إلا أن هذا العرف عند الديكوياج قد تم تقليصه عبر الممارسة المهنية.

لنتنقل إلى مورد تقطيع المشهد إلى لقطات مختلفة الأحجام، بما هي البرغاف الأولى المهمة المخرج من الناحية الحرفية، إلا أنه حتى لو احتفظ بعض المخرجين لأنفسهم بحرف إضافة التفاصيل إلى هذا الديكوياج، مثل العدسات، وتصور مدة اللقطة، بل ورسم بعض الكادرات أحياناً، إلا أنه يظل - رغم هذا التوسع - مجرد مفتاح/ مدخل إلى الكادراج السيلمانى.

ذات مغزى - ولكن مع ذلك يبقى الإقرار وبما هو الجدل، أننا - فى السيلما، مهما بدا مغزى تكوين معين فى إطار قرانه دائماً يقول لنا أن هذا ليس إلا طريقة واحدة^(٢) للنظر إلى الدنيا الممثلة أمامنا، بدليل أن هذه الدنيا نفسها سيأتى إليها مخرج آخر فى فيلم آخر، بل والأبعد من ذلك سيأتى إليها نفس المخرج فى فيلم آخر، ولا نجافى الحقائق إذا قلنا سيأتى إليها نفس المخرج فى موقع آخر من سياق نفس الفيلم إن لم يكن فى اللحظة الزمنية التالية عليها مباشرة، لتكون الزاوية/ الإطار مختلفة فى كل مرة، بما هي المغزى المقصود اختياريًا.

فلماذا ما تم الإصلاح باحتمالات التفسيحات المدة للصورة سوف، وبلفت مغزى النظر هنا إلى لقطة^(٣) توسع فيها آرنشواين وهو أن كل اللقطات لها ظلال عديدة من المعنى بالإضافة إلى معناها الصائد.

وهكذا سيتم التسليم ولابد بأن الصورة والصوت السيلمانى إزاء الواقع، إنما هي عملية تتم ضمن صيرورة مستعدة، الجوانب ولا نهاية لها. الواقع بهذا المعنى ليس نظاماً قبلياً^(١) - كما يقن أصحاب (السيناريو الأدبولوجى)، السيناريو المرتكز على صورة جاهزة (للحقيقة) - بل مجموعة من الأنظمة العلائقية المتشابهة والتي لا تمتلك - بالضرورة - صفة التلوجية، ومع ذلك تبقى - قبلية، وعلى الفنان بإبداعه لهذه الصورة شروطاً أساسياً لتحقيقها - بمعنى «إخراجها، إلى حيز الوجود، ولكنه وعى فقط بـ «الاختيار، على اعتبار أن هذا «الاختيار هو موقف فنى حتى إزاء زخم الواقع وتزاجحه اللانهائى، ولا ماكان ليتحقق الفيلم أساساً، وهى من ثم جدلية: الاختيار/ اللاتحديد. فهذه الصورة بعينها قد اختارها المخرج من بين آلاف -

الصورة الفنية من حيث قبولها لتفسيرات شتى، ونخلص من هؤلاء شيلنج الذى اعتبر الصورة الفنية تعبيراً متناه عن اللامتناهى. فالصورة الفنية فى رأى شيلنج تنطوى على عدد لا نهائى من المعانى^(٢) بحيث يصبح من المستحيل أن نقول أى معنى من هذه المعانى كان فى صميمها، - وعليه يذهب هاويز إلى القول المنطوق بأنه، على الرغم من أن العمل الفنى^(٣) يبدو كما لو كان يعتمد صورته الثابتة الأصلية على يد الفنان، فإن كل تفسير جديد إنما يغير من معناه ومضمونه.

وربما يأتى قول ميتري جاماً ماثلما بما هو السهل المتعق فى هذه القضية، ورغم اتهامه بأنه صاحب الرأى المتوسط، لكن الأهم هو حقيقة أن الصور التى على الشاشة وضعها شخص آخر^(٤). ليس اختيارنا هو الذى يأتى بهذه أولئك الصورة إلى حيز البصر ولكنه شخص آخر يكرر قول (ها هو ذا) لمجرد أنه التقط وخصم وعرض هذه الصور على الشاشة لنا، - وموقف ميتري المصطب فى هذه القضية يأتى استناداً على ما يمكننا أن نسميه حتمية حصر الاختيار فى الفن عامة، وفى السيلما خاصة، إذ حتى لقاط الواقع بمشواريته قد سبقه أن قال مخرج سيلمانى: للفتع الكاميرا هنا. أى أن ذات هذا الواقع سيتم التقاطه من هذه الزاوية بما هي اختيار من بين زوايا عديدة ممكنة لذات الواقع، وهو التيسيط الذى نطرحه هنا بما يلتقى مع تيسيط ميتري إذ «عند ميتري،^(١) الواقع نيع لا يذهب من المعانى بالنسبة للبشر، نلضى عليه مغزى باختيارنا أن نتعامل معه بهذه أو تلك الطريقة. فى دار السينما يقول لنا شخص آخر أن ننظر إلى هذا أو ذاك من جوانب الدنيا ويقول لنا أيضاً أن ننظرنا إليه يجب أن تكون

الإشارات والتنبيهات

إن خلاصة ما يمكننا الانتباه به في هذا المدخل التمهيدى لموضوع عن (الكادراچ السينمائى) هو أن نقرر - بدءاً وانتهاءً - أنه الموضوع الشامل الأشمل لكل دراسات فن الفيلم، بدءاً بالحرلقة التكنية، وانتهاءً بأحدث نظريات الفيلم وعلم الجمال السينمائى، الأمر الذى يجعلنا نفر بوضوح، أنه لا تكفيه مجلدات للبحث والتحليل والفح. ومع ذلك تبرز أهمية تقديم هذا الكتاب الذى يطرح مفاتيح التعرف على مداخل الموضوع من شتى زوايا. ولهذا فسوف نقابلنا مشكلة التعريب لمصطلح (الكادراچ السينمائى)، وهى مشكلة شبيهة بأمثالها من مصطلحات فن السينما التى تحمل كل منها العديد من الأبعاد والمستويات التى تشير إليها من حيث المعنى، بحيث يصعب عادة حصرها فى ترجمة تكون كافية بالإشارة إلى نفس هذه المستويات، مثل مصطلح (المونتاج السينمائى) الذى لم يصمد أمامه المصطلح العربى بإعتباره «التوليف»، بل إن مسمى «الفيلم» نفسه أوحى «السلما»، ظلت كل منها الأكثر اتصافاً بالشروع وسهولة الاستخدام.. إلخ.. وهو ما يترك لنا مساحة من إمكانية القبول باستخدام ذات المصطلح الأجنبى لمصطلح (الكادراچ) السينمائى، طالما أنه يحمل جذلياته الداخلية الخاصة فيما يشير إليه، ولا ننكس فى هذه الحالة إلا إشاعة الفهم الحقيقى للمصطلح، وتلك المشكلة هى التى دفعت بالمرتبج الصديق السيد/ شعاع صادق أن يبدأ مقدمته للكتاب بالتنبؤ لمحدودية الترجمة التقليدية للكادراچ إذا ما قبل بأنه «التأطير»، إذ نواقله فى هذا الصدد.

وأجدنا الآن ترجمة لتحية الصديق المترجم على إكتابه لإنتاج هذا العمل، وهو الصديق الذى كنت أتمنى أن أكتبى بضم صوتى له فيما يقول عن إصدار هذا الكتاب بإعتباره الآتى إلينا فى إطار المشروع العملاق لترجمة كتب الفنون الذى يشرف عليه ويوجهه الأستاذ الدكتور فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون.. كنت أتمنى الاكتفاء بقوله بذلك، ولكن قرئى - على المستوى الشخصى من الدكتور فوزى فهمى من ناحية، مع معاشيتى لتجربته فى إعادة الإحياء والإنماء والإنطلاق بدور الأكاديمية بما جعل الدكتور ثروت عاكشة يلقب الدكتور فوزى فهمى بـ «راى الأكاديمية»... كل هذا وغيره الكثير يجعلنى أشير إلى ما هو أكثر من كونه عملاً عملاقاً، ذلك أنه الدور الريادى الحق فى التثوير.. التثوير الذى هو طريق المستقبل الحقيقى لتجسيد كل أحلامنا...

مذكور ثابت
يونية ١٩٩٦م

أنهوامش

(2) Nizhny Vladimir: Lessons with Eisenstein; Translated and edited by Ivor Montagu & Jay Leyda, George Allen & Unwin Ltd, London, 1962 pp. 19: 139.

(٥) يمكن الرجوع إلى مجموعة من الكتب المترجمة ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي بإشراف أ.د. فوزى فهمى، نذكر منها على سبيل المثال: أبحاث فى اللسان المسرحى (مجموعة من المؤلفين) ترجمة نوراً أمين) + لغات خشبة المسرح (تأليف

بائرس بائيز/ ترجمة أحمد عبد الفلاح) + المسرح فى مفرق طرق الثقافة (بائرس بائيز/ ترجمة وتقديم سباعى السيد) + مجال الدراما (مارتن إيسلن/ ترجمة سباعى السيد/ تقديم دكتور أحمد سيفورخ) + نظرية العرض للمسرحى (جوليان هيلتون/ ترجمة د. نهاد صليحة) وكتب أخرى.

(١) أندرو (ج.دالى): نظريات الفيلم الكبرى.. ص ٣٧.

(٢) المصدر نفسه.

(3) Suino, M.E.: Forword to... Semiotics of Cinema by Jurij Lotman p. VIII.

(١) لوتمان (يورج): سيميوتيقا السينما.. ص ٢٦٨.

(٢) المصدر نفسه.. ص ٢٦٩.

(3) Lotman, Jurij: Semiotics of Cinema. - p. 106.

(1) Mast, Gerald and Marshal Cohen: heory and Criticism.. p. xi.

(٢) أريسانيكوف (ميخائيل): الصورة اللقية.. ص ١٧١.

(٣) هاروزر (أرنولد): فلسفة تاريخ الفن.. ص ٣٧.

(٤) أندرو (ج.دالى): مصدر سابق.. ص ١٨١.

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.. ص ١٨٢.

(٣) المصدر نفسه.. ص ١٩١.

(١) عبد الكريم الشكري: حقيقة الصورة/ أو صورة الحقيقة.. ص ١٥.



جسد المرأة كلمة المرأة

فا
بعد اسم فدوى ملطي دوجلاس
Fedwa Malti - Douglas

الآن من الاسماء ذائعة الصيت دولياً في حقل دراسات الشرق الأوسط، ويرجع ذلك إلى أنها تتمتع بهصورة في النقد الأدبي والثقافة أبدعت دراسات عديدة عن نصوص متنوعة في التراث الأدبي الإسلامي العربي، وفي دراسات ترجم بعضها فقط إلى العربية. ويأتي كتابها جسد المرأة، كلمة المرأة، المنشور عام ١٩٩١ إضافة بانقعة الأهمية لتلك المجموعة من الأعمال، وهو إسهام رائع في الخطاب النقدي المعاصر عن الأدب العربي. وفي هذه الدراسة لا ترد ملطي دوجلاس في توقيف أدوات النقد الأنثوي لنصوص خطاب النوع Gender discours كما وصف في نصوص أدبية متنوعة. إن النقد الأنثوي يلمحس الدعامات الفلسفية والاجتماعية والجسدية والنفسية للخبيرة التي تعمل سمات النوع Gendered experience. ويتناولها كما تتضح في نصوص الثقافة. وتقول فدوى ملطي دوجلاس دأول هذه النصوص من أجل ديقاميات النوع في الصوت والخبيرة والتناول الأدبي الثقافي للنساء في الأدب العربي. إنها تركل، مسترشدة بالخطاب النظري، على صوت النساء في تأثيره ومساهمته في الخطاب الثقافي بصورة عامة. إن أطروحتها تقترض أن الصوت الأدبي والثقافي للنساء يتكلل عبر الوسط المفهومي لجسد الأنثى، بوصفها أنثى.

وأوضح الصكسائق عن الخطاب الإسلامي العربي في هذا الشأن هو الغياب النسبي للنساء كأمصوات فاعلة، بقدر ماكتب الرجال، على نحو غاصر،

الأدب العربي الإسلامي ويعقون عليه. إن قضية صوت النساء في الخطاب الأدبي تجسد في القيود الجسدية والثقافية التي تتولد عن بنية الشرعية، للعمود الفقري للصرح الأدبي ومؤسساته. بدقة شديدة تتكلم ملطي دوجلاس صوت النساء في تاريخ الخطاب العربي بتسطل نصوص تتراوح من نصوص التفسير القرآني إلى عبلة الرويني وفدوى طوقان وبين ذلك وقفة رانصة مع نصوص الأدب في المصدر الوسطي.

وتحدد ملطي دوجلاس بدقة بعد أن تذكر للتاسع الذكر كوسط للناتج الأدبي الثقافي، القيم الأدبية المتأصلة اجتماعياً homosocial (مقابل الجنسية المثلية homosexual) وتعدد البيلة التي تبث فيها عن الصوت الأنثوي. وتؤكد في هذه الناحية على علاقة الجسد الأنثوي بالخطاب الأدبي العربي، بوصفه باباً لتعبير للنساء من خلاله عن أصواتهن.

ويتناول الفصل الأول الصوت الذي قد يكون أقوى الأمصوات الأنثوية في الأدب العربي، إنه صوت شهرزاد، متعصبة على الحافة الشرعية المتأخمة للأدب الشعبي المسمى. إن شهر زاد في ألف ليلة وليلة تخلص شعبها من ملك مختل الشعور يمارس سلسلة من القتل وتشتري حياتها عبر سيطرة الخطاب السردى وعبر جسدها، كمعروض بكر في البداية، ثم كعاشقة تروى بصورة ساحرة، وفي نهاية الحكاية كأم لأطفال شهريار الثلاثة. وفي هذه القصة، يعني امتلاك الصوت الأدبي امتلاك القوة. إن شهر زاد تدجن السلاج عبد النساء والمجتمع، لتصبح بطة الاتساق. ومن المفارقة أن صوت هذه الشخصية البارزة لايجز عنه إلا كإطار للسرد، إن شهرزاد ليست سوى بطة مؤلفة في حكاية.

وبعد ذلك تدرس ملطي دوجلاس شواهد لأصوات النساء في عدد هائل من مصادر الأدب، عائرة في الأساس على

نساء يتحدثن كشخصيات في حكايات كتب الأدب. إن الصوت الأنثوي يلمحس، بتجاهل الاسم غالباً، من شخصيات في تفاصيل القصود. خارجاً أحياناً عن تحكم الخطاب في به مساهرة وفلسفة وسطور مثقلة. ويؤيد التجاهل النسبي للاسم وتناول تلك النماذج الأنثوية لملطي دوجلاس عدم وجود مثقل للنساء إلى مجتمع أدبي (يسيطر عليه الرجال) إلا بواسطة النشاط الجنسي للجسد ثم تدرس ملطي دوجلاس صوت النساء في القصص المرتبطة بالتراث القرآني وتفسيره، عائرة على مفاهيم النوع (الكاره للنساء أو سواها) المشيدة في التراث الأدبي ككل. إنها تلخص التراث التفسيري الذي يتناول آدم وحواء، وعائشة، ويوسف وليلعة، موضحة بعض المصادر القديمة التي تساهم في بناء النموذج الذي ينسب للنساء الشره والخداع، والخطورة، والنشاط الجنسي غير الخاضع للتحكم والباحث على الشعور بالإثم، وفي إعادة إنتاجه.

وبعد دراسة أوضاع النوع في نصوص أدبية متنوعة، تركز ملطي دوجلاس على وضع صوت الأنثى وجسدها في يوتوبيا ابن طفيل، هي بن بقلان، التي تخلو من الإناث وبإضافة إلى ذلك تستكشف هذه الدراسة الفصلية على نحو رائع تحيز التماثل الاجتماعي، المتكور في مكان آخر، متأمة على نحو خاص العدد اللطيل من النماذج الأنثوية الهامشية في القصة والنصوص التي ترتبط بها. وتشمل هذه النماذج أم التي التي تخلت عنه، والغزالة التي روتها، وخلال موتها اكتسب المعرفة الانتقادية. إنها تستكشف هنا مفهوما آخرهما عن زوجي التماثل الاجتماعي الذكري كمفهوم بارز في النص. ناظرة مرة أخرى إلى مدى أبعد في حقل جغرافيا النوع في الأدب العربي، تتناول ملطي دوجلاس فأكهة الواقواق الدهشة التي تكبر في

الإشارات والتنبيهات

العربي، بالغ الأهمية. إنها لا تدعى أنها ليس لها موقف وراء تحليلها ولكنها تطرح أسئلتها المهمة على النصوص بصورة مناسبة ويوضح جريء وبإراحة. ثمة أسئلة كثيرة عن مناقشتها ذاتها، حيث يكشف تحليلها عن تعقيدات دقيقة وحاسمة عن التفاعل المتباين جنسيا بين الثنائيات الأدبية. بينما تكشف بوضوح وبإراحة عن تعقيد التماثل الاجتماعي الذكري في نصوصها، فإنها لم تضع في الاعتبار ببساطة دليل التماثل الاجتماعي الأنثوي.

ويصرف النظر عن أن أوضاع النوع قد تكمن في لا شعور القارئ أو ما قد تستخلصه فدوى مطي دوجلاس من أدنة داخل نصوصها. فإن مناقشة مطي دوجلاس وتأويلها مفيدتين بصورة رائعة ومدهمتين بالمواد. إن مناقشتها تحتاج بالضرورة للاتقاء بها والاستجابة لها على مستوى الدليل النصي، والنباتات الفكرية التي تشكل هجول مناقشتها. لا نقول إن الكتاب كامل: ثمة نقص في الملاحظات في الملاحظات والبيوجرافيا مما قد يحيط القارئ. ويجب وضع حدود احتياها للنصوص موضع التساؤل. إلا أنه قد توجد مقارنة في حقيقة أن هذا الكتاب لم يترجم إلى العربية حتى الآن*، حيث يقتصر الصوت النقدي للمرأة عند فدوى مطي دوجلاس على الهامشي في الخطاب النقدي للأدب العربي. ولم يكن غريبا أن مصير صوتها حتى الآن في عالم الأدب العربي يمكن ويؤكد إلى حد ما أطروحتها الأصلية. ماذا تقول عن ذلك؟ ■

كلاريسا بورت (Clarissa Burt)

ت: عبدالمقصود عبدالكريم

هامش:

(*) يمكن الشاعر عبدالمقصود عبدالكريم على ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية.

يبلغ كمال الفكر؟ مستخدمة الموسوعات العربية في المصور الوسطى ونصوصاً أخرى كتلوي.

بالإضافة إلى ذلك، تتناول مطي دوجلاس بعد ذلك مذكرات نوال السعداوي وقصتها الأشهر في الغرب، امرأة في لحظة الصفر، كوالتي للوصول إلى صوت، معبرة عن علاقتها السلبية بجسد المرأة في البداية، وقد تطلبت عنها في النهاية بواسطة التميز وممارسة الطب. وقد تم ذلك بصورة مزدوجة، على مستوى سرد الخصائص النفسية والطبية وفردوس التي حكم عليها سجن النساء، وفردوس، التي حكم عليها بالإعدام وليس لها فرصة للتعبير عن صوتها إلا في السرد الروائي ذاته.

وتواصل مطي دوجلاس تحليلاتها مع صوت هبة الرويني في مذكراتها/ سيرة أمل فلفل، الجنوبي. إنها تتناول العلاقة بين صوت الرويني كمشكلة وصوت أمل فلفل الشاهر الذي تصفه وتستشهد بشعره في نص قصتها وتتناول مطي دوجلاس، أيضا كيف أن الثنائي المتباين جنسيا في تصميم المذكرات، في تزاوج مع أولية التماثل الاجتماعي في الوسطين الأدبي والنقدي.

وفي النهاية، تفحص مطي دوجلاس ديناميات النوع في السيرة الذاتية لفدوى طوقان رحلة جينية رحلة صعبة. وهنا تستكشف كيف تتوصل الشاعرة إلى صوتها الشعري بلغة أخوها وتشجيه، وإلى صوتها السياسي - فقط. بعد وفاة أبيها. ولم تستطع أن تحلق مكانة لها في الأدب العربي المعاصر إلا بالتطلب على المسار المتوغل للنوع في الأسرة بواسطة الشعر والمشاركة في الخطاب العام.

وحيث تكون القضايا المتعلقة بالنساء شديدة الحساسية من كل الجوانب، يكون فحص فدوى مطي دوجلاس، النص النقدي الواضح والبارع للنصوص للنثري على دليل للخطاب النوع في الأدب

صورة جسد امرأة، وتكون حين تضج، الأنثى المهجورة في النهاية. إنها تذكر جزر النساء جميعاً، والأساكن الأدبية الغربية الأخرى، البورتويات التي تحمل سمات النوع، الجغرافيا الضخامية مستكشفة أقصى حدود خبرة النوع. إنها تلخص نصوصاً عديدة مرتبطة بالموضوع، لكلها تختلف في نسخ متنوعة من قصة سلمان أفسال Absal salaman كزوجين مثاليين أو مرتعطين على نحو غير ملائم - أي النوعين ضمن الأزواج، كيف يؤثر ذلك على القصة، ما الذي تكشف عنه ديناميات النوع، ومرة أخرى، تجد مطي دوجلاس هذه النصوص تعرف المرأة بالجسد، وبالنمات سلبية. إن دراستها توضح أن النساء يعرضن في هذه الكتابات على نحو سلبي من خلال جسد الأنثى، كما لا تكفي، وكأن جنس نهم، ولكن يترك الاستقرار والأبناء بالغاوية.

وفي التحول الكبير في الكتاب، تطبق مطي دوجلاس أدوات تحليلية مماثلة على نصوص الصورة الجديدة من الكتابات الثلاثي بملكن الساحة الأدبية ونحن في اكتساب صوت لأنفسهن بالوسائل الأدبية. ومرة أخرى تبحث مطي دوجلاس عن بناء (ووسائل إنتاج) صوت المرأة وعلاقته بالجسد.

وفي مناقشة بارعة ودقيقة للغاية، تترك مطي دوجلاس بالبيئة على الأبداء النقدي السائد (العام) للإنتاج الأدبي الأنثوي لنوال السعداوي. إنها تؤكد أن الصوت الأدبي في مذكرات طيبة، التي كتبتها نوال السعداوي على هيئة رواية، يمثل رداً ويعترض على صوت طه حسين صمد الأدب العربي في الأيام. وما تقدمه مطي دوجلاس على نحو أكثر مهارة هو الدليل على التكاثر المفهمي الموسوف لثقافتها بين عامة العمى والأوتنة معورتين (رأى لأن كليهما لا

الإشارات والتنبيهات

على مدى عشرة أعوام، ومنذ الدورة الأولى في سبتمبر ١٩٨٨، يطور المهرجان رؤية محدودة وواضحة له، وأسس قواعد جديدة في عالم الإبداع المسرحي، لم تكن واردة أو مطروحة بشكل متكامل في المجتمع قبله، كما عرس المهرجان لفهم محدد يأخذ على التجريب في الشكل المسرحي، ويؤكد على لغة الجسد خاصة في عروضه المستقدمة من الغرب، أو عروضه المحلية المسارية للتمط الغربي الذي تتبناه دائماً لجنة التحكيم (الدولية)، فضلاً عن الدور الذي تلعبه الصورة المسرحية والتعبير الجسدي داخله في المجتمع الغربي من جهة، وجسودها غير المتصلج بلغة أخرى غير الإنجليزية والفرنسية، ومن ثم يهتم المهرجان بعروض الصورة، ويبدلها دوماً باختيار عرض الافتتاح من بينها، هكذا كان الأمر في الدورات السابقة، وأيضاً في الدورة الأخيرة مع عرض «الهبوط» لفرقة (مسرح تضال أوف تشينج) أو (كنيسة التغيير الصغيرة) الأسترالية، والذي يبحث عن جماليات الصورة المسرحية عبر تأمل استباطي لمرأة وحيدة شاب عنها الزوج بالسموت، تاركاً إياها تبحث عن تفسير لبعض الحيات وإمكانية تخصيبها داخل أحضانها الغامضة، وهو مدلول لا يمكن اقتناصه إلا بالرجوع إلى المادة المكتوبة التي أرسلتها الفرقة لمسحها لإدارة المهرجان، ولشربتها الأخيرة ضمن كتابها الخاص بعلمانيات المهرجان، فضلاً عن الكتيب غير المترجم والمصاحب للعرض والذي يقال أن الفرقة قدمت فيه رؤيته لشكافة بلادها الخاصة (إسترايا)، ومنهجها في التعامل مع أساطير مجتمعتها، مما يعني أن ثقافة الصورة الصهينة اليوم على الغرب، ليست مطلقة، وإنما هي نتج من موروثة هذا المجتمع المتمدن من أستراليا حتى الولايات المتحدة الأمريكية، محتوية شمال آسيا وأوروبا

بثقافة الصورة، وتطالب بمزيد من الحرية والانطلاق خارج كل ما هو تقليدي ومتوارث ومعتاد ومكيد لإبداع الفنان في الحياة المسرحية والثقافية معاً، وكذلك في الوقت الذي تعاصر فيه الأفكار السلفية والتراجعية الواقع الاجتماعي/ الثقافي، وتحاكم فيه اللطام والمفكرين، وتصادر فيه الكتب والأفكار باسم الخروج على قساسة (المنصوص) المتوارثة، ويرى الصلف الصالح، الأمر الذي أدى إلى أن يصدر عن المثقفين المصريين، تزامناً مع مهرجان القاهرة للمسرح، بياناً أو «دعاء إلى الأمة»، يطالبون فيه بالوقوف ضد محاكم التفتيش التي تكفيها قوى التيارات اللاطمية وتصادر فيه، ما تبقى في حياتنا من عناصر الحرية والإبداع، على كافة الأصعدة الفكرية والعلمية.

قد يرى البعض في هذا التزامن السابق لحثين متعارضين مفاخرة مريبة، تكشف عن الواقع الأليم الذي تعيشه اليوم الثقافة المصرية، غير أننا نرى وجهاً إيجابياً للأمر يمثل في تأكيد حصر الصراع الجوي بين الاتهامات المختلفة المعبرة عن الحركة الثقافية المصرية في عالم مثالي، كما نرى أن ثمة أمراً جديراً بالانتماء والمناقشة الموضوعية الحقيقية في ذلك الجدل بين ثقافات الصورة وثقافة الكلمة، وبين فضاء اللوحة المتفتحة على ذاتها وفضاء اللوحة المحطمة لإظهارها، وبين احترام النص المسرحي والإطاحة به كاملاً، وبين تعدد المحلول الواحد وأهمية اقتصاد الدال Signifier على مدلول Signified واضح ويمكن لأفراد المجتمع الواحد فهمه فسرته واستيعابه مره، وما يترتب على ذلك من خلاف بين الدعوة لقيمة جمالية بحتة للعمل المسرحي والدعوة لدور اجتماعي/ جمالي محدد لهذا المسرح في مجتمع في أمس الحاجة إليه كمنصة حوارية صراعية، ومحتوى منير للواقع، ورسالة تحت على تغيير أو ضاعه الفاسدة.

في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي التجريب وتدين ثقافة الصورة

قا لأن الثقافة هي ذلك الكل المركب من أفكارنا وممارساتنا اليومية وأحلامنا المستقبلية المبنية عليها، لا يتنازل المسرح، رغم كل هيمنة وسائل الاتصال الجماهيري، عن حقه في التمرکز الكامل في عمق البنية الجذلية للثقافة الإنسانية والمجتمعية معاً، معبراً، في فضائه المحدود سينمافياً واللامحدود جمالياً، عن الصراع الدائر في المجتمع بين روافد الثقافة المجتمعية من جهة، وتعدد الثقافات الإنسانية (الدولية) من جهة أخرى، فكل رائد ثقافي يعبر بالضرورة عن التكوينات الاجتماعية الملتقي منها ومن حركة فكرها وسلوكها معاً في المجتمع، ويسعى هذا الرائد لصنع وجه الثقافة التي بصيغته الخاصة، زاهماً أن وجه الثقافة أحادي الجانب، ومعيبر فقط عن رؤيته للحياة، ومن ثم يتم اختزال ثقافة المجتمع في بعد واحد، عملاً على تسويد ثقافة فئة معينة، أو طلبة محددة، أو هكتية ما، مما يعني تصور إلغاء تعددية الروافد والنتائج لمشكلة للثقافة المجتمع الواحد، مما يستتبعه من تصور الإطاحة بصراع الروافد داخل ثقافة المجتمع الواحد، وصراع الثقافات على مستوى المجتمع الإنساني (الدولي).

وقد يرى البعض في إقامة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لدورته التاسعة، في سبتمبر الماضي، كمظاهرة ثقافية إبداعية تنجلي فيها الدعوة لعدم تقليد (النص) المسرحي، والاحتفاء

الإشارات والتبنيات

بأنعماها، فضلاً عن طرائفه اليومية في الحياة وسميه الدوب للمعيش فيها والسيطرة عليها وفق ثقافته الخاصة.

إن الرصد الدقيق للعرض القريبة التي قدمت في دورة هذا العام، وهي نموذجية للأعوام الفائتة، مثل العرض الأسترالي المذكور سلفاً، وعروض أخرى مثل «أرداف ذات حلال» لفرقة (صحراء) البهيجونية، و«ذاكرة العقل» لفرقة (تاتل هوبل) النمساوية، و«المادهون» لفرقة (شامازل) الصربية، و«الإيجو» لفرقة (هاند) - أو اليد - البيلغارية، وكذلك عرض «هولوكوست القرن العشرين» لفرقة (بيلي بوكاتا) البيلابانية وكلها وغيرها عروض تتبنى ثقافة الصورة وفكرة المعاني المرافقة غير المستطاع الإمساك بها من أول تعامل مع الدالاهة، فلم يعد دال الصورة في أبرز توجهات الفكر الغربي اليوم علاقة بمدلول نابع من الواقع، بل أصبحت الصورة (الغنية/ الجمالية) هي عملية هروب من الواقع، والفلات من (ذاكرة العقل)، شعوراً حول (الأنا) البراجماتية الفكر والنسوة، والساعية لتعطيم جماعية الإبداع والتلقي سماً، وهو ما أدى إلى سيادة نمط (المولودج) أو (المناجاة الذاتية) في المسرح، وهيئة روح المولودراما هي العرض المسرحي ومناقشاته في آن واحد، ومن ثم يصبح المتلقي فرداً منفصلاً عن الجماعة التي يشاركها فعل العاشدة، وبالتالي فرداً في فكر شفرة العرض وتفسير دلالاته وفهم مدلولاته، ومن ثم تتجدد المعاني ويسود التعموض، ويدهي كل متلقي أنه الأكثر استيعاباً لما يطرحه العرض المسرحي، مما يمنحه ميزة التفوق على الآخرين وشعور التعالي داخل جيتو (ماريتا المسرحي)، فيقبل التفرّد محل الجماعة، والتفشي محل الوحدة، والافصال محل الاندماج.

صحيح أن المسرح بطبيعته يقدم على فكرة (المسورة) منذ نموذج (المرأة) الأفلاطوني وفكرة (الصحاكة) الكلاسيكية، وهو ما يحتم وجود علاقة واضحة العالم من الصورة والهولي، بين المسرح المحاكى والطبيعة والواقع المحاكى، كما يؤدّ على أن المسرح ليس مجرد رسالة خطابية، وإنما هو بنية إبداعية تعتمد أساساً على سلسلة من العلاقات الصوتية (اللغوية وغير اللغوية) والعربية تلك، مع كل أبعادها الإنسانية الكلية، بعداً مجتمعياً يجعل أمر فهمها منوطاً بالمجتمع الخاضع لتلك العلاقات والمستخدم لها في واقعها، ومرتبطة باستعداد وأقدرة هذا المجتمع على استيعاب معاني هذه العلامات الفنية داخل بنية العمل المبدع، حيث تثنى العلاقة بعد جمالي جديد وإن لم يفصل عن ثقافة المجتمع المبدع للعمل الفني والقادر على فك شفرته.

على حين غدا لنموذج الصورة في المجتمع الغربي قائماً اليوم على فكرة (المشاهدة) ومراياها المتعددة والمتفارية في بؤرها، مما يؤدّي إلى تكسر المعنى الواحد، ونسب أية رسالة محددة العمل الإبداعي، وهو أمر طبيعي في المجتمع الغربي، وتطور منطقي لفكر بدأ منذ عقود طويلة خلت، والتعلق من واقع خاص به، وتوليد أساساً في مسرح (العبث)، عقب الحرب العالمية الثانية، وماعبر عنه من حالة انقواء النفس التي عاشها الإنسان الغربي - الأوروبي خاصة - ومنذ ذلك، فضلاً عن فقدان المعنى في الحياة والفن معاً، وانعدام التواصل بين البشر، في الغرب الأوروبي بالطبع، خاصة عبر اللغة المنطوقة، فقام بالسخرية من هذه اللغة وهذا التواصل المفكود في أعمال بوليكس ويوتسكو وأرابا، إلى جانب التشعير بآزواجية الأنا التي تجعل الإنسان الواحد يظهر بوجهه في العديد من أفعال بوليكس

التشكيلية بوضع مواجه/ جانبي في آن واحد، أو ينشطر إلى شخصيتين في أعمال بوليكس السينمائية، في مرحلته الفرنسية، أو يتواجد في زمين مختلفين في وقت واحد كما في سيلميا إتهمار بريجان.

وتكشف عروض المهرجان الغربية عن هذا البعد المتشطر الكامن في ثقافة الصورة الغربية والمشكل لجهورها المراز، والمزدي بالضرورة للاتطاعة بالنص المسرحي رهياً من إيديولوجيته الواضحة، فألقاب اليوم يدعو لإسقاط كل إيديولوجيته، بعد أن تفتتت منظومة الدول الإيديولوجية من داخلها؛ وراح الغرب المنكسر ينشئ التاريف لصالحه هو، أو بمعنى أكثر دقة لصالح القطب الواحد الذي سلك النظام الجديد في أوائل التسعينات، وبدم رؤيته الأحادية على العالم كله بالقوة والإرهاب لغرض الأمر الواقع، وهو حينما ينكّل إلينا ثقافته هذه، عبر البعض من مثقفينا المبهورين به، وبها، والمتفخين بمصطلحاتها بعد الحداثة وكم المدارس الشكلانية، إنما يدم رؤيته، ويطيح بدور المثقف المفكر في حياتنا، ويهدد دور الكلمة الزافضة والشاردة، ويقسم العلاقة بين الإبداع والراقي وجهوره، مملأ إياه إلى ثقافة العشوائية، وما خرج الجمهور العادي ومتوسط الثقافة وغير المدعى من صالات العرض التي قدمت فيها عروض المهرجان المفزعة والمراوغة والهارية من مخاطبة عقله ووجدانه معاً، إلا دليلاً جلياً على عدم ثقته لهذا العرض القريب عنه، وهذا (المسرح) الذي يدهي البعض أنه المسرح الحقيقي والجديد والحداثي.

إن الإصرار على تقديم هذا النوع من المسرح، وعلى مدى تسع دورات، والاعتماد عمداً عن تقديم عروض أخرى لأساطين الإبداع المسرحي في العالم،

الإشارات والتبنيات

الحفرة، والاكتفاء بالثرثرة في قضاء المسرح، واستخدام جهاز تليفزيون يعمل دون صورة، أو آلة طابعة تلقى بأوراقها على خشبة المسرح، أو كذف الطعام المنضوخ في القم بأوجه المشاهدين، فضلاً عن الإساءة الخافتة أو الإغزاز في المصاغة كما في العرض الكويشي «ترماو...» كما يصحح المارد، أو في مل ساحة المسرح بمظاهر احتفالية نقلت من الشارع إلى صحن وكالة القوي دون إدماج صحيح في بيئة العمل المسرحي، كما في العرض المصري «أبام الإنسان الصعبة».

إن كل هذا التكرار والتطحيم للشكل/البنية، والرغبة في تقنيت جماعية التلقي، يخرج كل شاهد بقراءة مختلفة للعرض المسرحي، لن يؤدي لصياغة مسرح عربي أصيق بهموم واقعه، ويوقع بهذا المسرح، والقادم هذا للمشاركة في المهرجان والحصول على جوائز، أن يصبح ذاته ولقي الرؤية المهيمنة على المهرجان، والمصنوعة بشكل خاص بأيدي لجان تحكيم، فقد أعلن الايطالي لويجي ماريا موزاتي، رئيس لجنة التحكيم هذا العام، أنه لا توجد لدى لجنة التحكيم معايير محددة للتكريم، والأمر منوط أساساً بقرينة تلقى كل عضو فيها ولقيا لتقائفة وتأويله الخاص، وقد حدث بالفعل أن حظى العرض الإسباني «ميديا، براعجاب الجمهور والنقاد، وفرض نفسه على وسائل الإعلام الجماهيرية، وأدار التليفزيون المصري أكثر من لقاء مع معدته وطلته ماريا فرناندا وخبره لويج جازبان، ومع ذلك استبعدت لجنة التحكيم من التناقص على أية جائزة، وكانت اللقطة اللبنانية لثعال الأشقر، عضو لجنة التحكيم، قد أعلنت أثناء المهرجان، أنها لا تحب هذا النوع من المسرح، المعتمد على القسوة وقد شبهت العرض الإسباني، وكل مسرح القسوة،

الحداثي)، وفوراته حول المعالي العتيبة لهذا المسرح، والرؤية التقليدية المصاحبة له والذاهي لهيمنة الشكل على المحتوى الدلالي، وفردية التلقي على جماعيته فمخرج العرض الأردني المذكور، خليل بصرات، يقول في حوار له بنشرة (التجريب) اليومية رداً على سؤال حول أساس التجريب في عرضه هذا: «التجريب كان على مسعد الشكل من خلال ابتكار وسائل تعبير جديدة استخدمت على خشبة المسرح لإنتاج الدلالات والمعاني المختلفة والمتعددة لتعمدية التأويل المسرحي لمخرج كل مشاهد بقراءة مختلفة للعرض المسرحي، وكان الشكل في المسرح، وفي الفن عاصمة ولنخلص عن المحتوى الدلالي الخالق له والمتجاهل معه داخل رؤية كلية تحكم الفن والواقع معاً، فالتشكل الكلاسيكي، أو البنية الكلاسيكية وفقاً لمدارس التقاديع، لا يخلص عن المحتوى الدلالي الكلاسيكي العامل له والمُعبر عنه جمالياً، وهما معاً نتاج رؤية كلاسيكية للعالم، والعالم كذلك مع الشكل أو البنية الدرامية الرومانسية والتعبيرية والعتيقة، وعليه فليس هناك أي تجريب على الشكل دون تجريب على المحتوى الدلالي، أو دولما تأثير من أي منهما على الآخر، بل إنه لا تجريب على كل منهما دون رؤية تجريبية أو تحديثية تحكم عملية التجريب، وهو الأمر المثير لفضاء في العروض العربية، معربة كانت أم غير معربة، فقد تصور جيل الشباب من المبدعين العرب أن أي كسر للشكل البثاني المعروف المكان للكتابة النصية، وأي تعطيل للشكل السنوجرافي التقليدي للعرض المسرحي، يمزج نص مطبوع عامي اللهجة بنص آخر أجنبي ومترجم بالعربية الفصحى كالعرض القبطي «سجلات رسمية، أو يخلط نصين أجنبيين لرابط بلاني بينهما، كالعرض الأردني

مثل بيتريروك وبيترشتاين وإريان ملوشكين تيرزيبولوس وغيرهم، بحجة أن عروض هذه الفرق (المحترفة) تطلب مقابل مادي لحضورها ومشاركتها في المهرجان، لهر أمر غير معقول، فالتفرقة الكبرى المحترفة من الطبيعي أن تعيش على ما تحصل عليه مادي، ولا يمكن أن يأتي مخرج مثل بيتريروك وفريقه إلى مهرجاننا مقابل فقط الإقامة بلندق خمسة نجوم، فضلاً عن دخوله في تسابق مع عروض الفرق لخرة على مستوى العالم، هذا إلى جانب أن الأسوأ المصري في هذا المهرجان (ما يقرب من اثنين منسوج جنسيه) على فرق (الهواة) الغربية إن الأفضل استثمارها في استخدام عروض ذات قيمة وتأثير في مسرحنا المصري والعربي، بدلاً من هذا التأثير السلبي الذي شاهدناه في عروض عربية مثل العرض الأردني «الحفرة»، للفرقة الرسمية التابعة لوزارة الثقافة الأردنية والذي قدم عرضاً هيباً معاً عن مسرحيته «في انتظار جولي لسمويل بيكيت، والزمن والمجرة، لبوتشترانس، يؤكد أصحابه من خلاله، على معاني معينة من قبيل «اللاجدي»، كما جاء في فعل اجتماعي مؤش، وكما فقد إلى أرواق الطرفة ذاتها، وهو أمر مثير للفرقة، فأية دعوة هذه التي تدعو إليها فرقة تنتمي لبلد تام عايش على خط النار، وتتغاضفه الأمواج بين شطآن متباعدة من الرب من الحرب والسقوط في التطبيع، وأي (لاجدي) هذه التي نشن بها متلقينا، عبر العرض المسرحي، ليخرج بعدها محيط وكافراً بأي (فعل مؤثر)؟».

إن عرض الأردن هذا هو حالة نموذجية لما آل إليه أمر مسرحنا العربي بسبب شعوره بالدونية أمام العروض المتقدمة والمتصور أنها النموذج الذي للمسرح الغربي (الحداثي) و (ما بعد

الإشارات والتبهيها

تفبيها صعداً خلال المقدن الأخيرين من حياتنا.

والأمر لا يتوكل عند حد المروض المسرحية المكرمة لتقافة الصورة، وفرح الأسئلة المروضة، بدلاً من الإجابات الحاسمة، إنما يسرى الأمر ذاته على لدوات المهرجان، فبعد الموضوعات المتميزة والتي طرحت في دورات سابقة مثل: التجريب على مادة كلاسيكية، والمأثور الشعبي والتجريب المسرحي، فضلاً عن بداية الإطلال على مسرح مقابر وغير معروف لنا، رغم تقديمه للمسرح نحن في أمس الحاجة للاحتذاء به، وهو (مسرح أمريكا اللاتينية)، فختار المهرجان هذا العام لدواته الرئيسية لتتوزع حول موضوع «اتجاهات التجريب في مسرح المرأة»، وهي موضوعة هشة كشفت المناقشات حولها وعرض المهرجان ذاتها، فضلاً عن حركة الواقع عن زيلها، فالكثافة التوسية مازالت، في العالم كله، حتى بدائياتها، ولم تهس لها بعد أرضاً حتى يمكنها أن تجرب فيها، والمرأة في عالمنا العربي محاصرة ومطاردة، ومردة بإرادتها بضبط المجتمع عليها لمصير الظلمة الماضية، وكثافتها المسرحية مازالت تمحو على يد فتية الصال ونهاد جاد وليلي عبد الباسط ونابا البنهاوي ووفاء وجدي واللاني عرفت أصعاليهن القليلة ساحة العرض المسرحي، مع كاتبة ليدانية قدمها الزاحل كرم مطاوع في الستيفيات واغتلت بعد ذلك اسمها هدى زكا، فأى تجريب هذا الذي لنا نقشه في الكتابة التوسية غير الموجودة أصلاً؟

لقد اتفقت كل إشارات في الندوة الرئيسة على أن المرأة كاتبة لم تظهر إلا بشكل ضئيل للغاية، وخلال العقود الثلاثة الأخيرة فقط، وأن الحضور النسائي، لم يحظى لنفسه، خارج مجال التمثيل، إلا على

(الموتودراما) ويتم تكريس فكرة تحويل المسرح إلى فحلات راقصة تتوزع داخلها الأقسام دون كلمة يتم التحاور حولها، وتسقط نحن في براثن المصطلحات المترجمة والعربية والمقلوبة، ويشتر الإعلاميون والنقاد الصغار بعلامات ويتلفون بها أمام النسطاء وأمام أنفسهم، وتأتي إلينا العروض المقررة للمفهوم المشار إليه دون فرض للجمهور والمولاء للنقاد الذين هرموا من السفر إلى الخارج لرؤية المسرح الحقيقي، والتعرف على حقيقة أن ثقافة الصورة التوسية لم تستطع أن تكسب، مع جبروتها، نصوع شكسبير وأريكا وأبي دي بيجا وأثر ميللر وتشيفوف وغيرهم من أساطين الكتاب الذين بقيت أصعاليهم متجددة يومياً على مسار العالم، بينما ينتهي تأثير العرض الأسراني أو الأنثاني أو الأردني عقب المشاهدة الأولى، وعقب انتهاء العرض ذاته أمام آخر مشاهد يسبق له أو يهرب من ساحة عرضه، مثلما حدث مع العرض الهلجكي، أريداف ذات أو يلا عقل، حينما أفلت الجمهور المشاهد من ساحة مسرح الأوبرا المكشوف مفادراً المكان بأكمله، أو مشرفاً في الباحة الخلفية للمسرح، ومع ذلك فقد قيل أن مديرية مركز الهناجر للفنون قد اتفقت مع مخرج العرض، العراقي الأصل الهلجكي الجنسية، حازم كمال الدين، لإلجاز عرض مسرحي بالهناجر، وهو الأمر الذي أشرنا إليه في بداية وعبر مقالنا هذا، أن ثمة تكريس متعمد لاتجاه متعدد في الغرب، وتشويهه وغرسه في التربة المصرية، ودفع جيولنا الجديد من المسرحيين إلى تهيئة للإجهاد نهائياً على الاتجاهات الصحيحة في المسرح المصري، ثم التباكي بعد ذلك على وجود أزمة في المسرح، متسائلين في عراك معروف الدوافع: هل هي أزمة إبداع أم أزمة إدارة...؟ وهي عتدي أزمة رؤية تم

بالمقبرة الوحشة التي تفتح فجأة أمامها ومن ثم يحل الهوى وعدم الحب، والزواج الشخصي والمول الحسي محل المعايير الغائبة، ويطلع التأويل الفردي بأى حكم جمعى على العمل الإبداعي، مسقطاً في طريقه كل المعايير النقدية التي خرجت من المسرح لتحدد مسارها، وتجعله لا يختلط بقلوب أخرى عالقة بالمشاعر والذعائر الدينية والرقص الاحتفالي قديماً، وكافة فنون اليوم حديثاً.

إن المسرح يخلق معايير يُحافظ على ذاته، ومع تجده، يتجدد العالم المبدع له، تتجدد معايير وقمة.

دون أن تكسب هويتها الخاصة، مثلما يتجدد الرئيس دون أن يصبح ديراً مسرحية، ربما يدخل في تسويق العرض المسرحي، فيصبح جزءاً من هذا التسويق المسمى (المسرح)، والذي هو «أبو الفنون، لندرتة على استيعاب الفنون الزمائية والكلاسيكية الأخرى، لكنه لا يتراجع أبداً للخلق ليصبح فقط رقصاً أو حكاية تكفى على الزباب أو ديكوراً مسرحياً دون ممثل، فهذا تدمير لشمولية المسرح وقدرته المبرقية على احتواء كل الفنون في بنيته الخاصة، والتي تخاطب، دون كل الفنون الأخرى، حضوراً جمعياً، فلا مسرح دون جمهور جمعى الوجود، ورجع الصدى (الإعلامي) موجود ثقافياً أثناء العرض المسرحي (الحى)، وتدمير هذه الجماعة بحجة تعددية التأويل وفردية التلقى إنما يؤدى للإجهاد على من روح المسرح ذاته، ويجهل بالتالى على روح الجماعة (الديمقراطية) التي تأسس عليها هذا الفن، وخلق صبرها، واختفى مع اختفائها في عصر الظلمة، ثم عاد مع عودتها، غير أن الهيمنة الطغرافية اليوم في العالم أصبحت تدعم عتدياً تدمير هذا الفن الجماعى الخلق والتلقى، فتمت تسويد الموتولوجيات المسرحية

الإشارات والتبنيات

استحياء حتى في أوروبا ذاتها، مثلما صرحت الايطالية جيوفانا ماريوللي، في ورقتها التي شاركت بها في الندوة المذكورة، بوضوح أن كل التمازج النسائية التي تعدلت عليها المشاركات في الندوة ظهرت في فضاء المسرح العالمي مؤخرًا فقط، واتبعت كتاباتهن الرؤى والأساليب المسرحية التي اخترعها الرجل، خاصة وأن المسرح ليس كالمصفاة أو الشمر، واحة للروح، تصبر فيها المرأة / الأنثى عن مشاعرها الخاصة، وأن المسرح ساحة للصراع بين الأضداد، تشاركه المرأة / الإنسان فيه الرجل / الإنسان أيضا، فليسقط في فضاء المشهد المسرحي أي تعبير جنسي يفصل المرأة عن الرجل، وأية محاولة لتأطير المرأة وتحويلها لرمز جنسي يستخدم في المسرح كما يستخدم في الدعاية، وعليه فالحديث عن الكتابة النسوية في المسرح، بالمعنى الجنسي، هو حديث يستهدف نصف دور المرأة في المجتمع، ويشابه الدعوة المتخللة لوضعها داخل رداء أسود مطلق على عكسها باسم الحفاظ على جسدها الانثوي وصماتة الرجل من إشعاعه الجنسي، فكل تعامل مع المرأة كمجرد مختلف و (مثير) يؤدي في النهاية لإلغاء عكسها وإعادتها إلى (المرمك) منقبة أو عارية.

ومع ذلك فقد نجح مهرجان القاهرة في طرح ندوته الأخرى، التي كان من المأمول أن تكون على شكل مسابقة مستديرة، يديرها الناقد الكبير عبد القادر القط، وتدرج حول رصيد المسرح العربي

وتحديات مستقبله، وذلك بمناسبة مرور ١٥٠ عاماً على ظهور أول نص مسرحي باللغة العربية، وهو نص «البهيل، لابن صيدا المثلث الشامي مارون النقاش عام ١٨٤٧، ومع ذلك فقد حبيب المشاركون أمل المهرجان في إثراء السائدة المستديرة بالحوارات المتصارعة حول حاضري ومستقبل مسرحنا العربي، فقد تحولت كلمات الجميع بلا استثناء، إلى مؤنولوجيات غير متقاطعة مع بعضها البعض، كل مؤنولوج يسير في طريقه غير هابء بأى مؤنولوج سبقه أو قد يلحقه، والكل يناهى على المسرح الزاكن، والكل اكتفى بطرح التساؤلات، مسابراً مسرحنا الذي سقط مهزوماً وملتحقاً بالدهوة الزائفة بأن المسرح ليست مهمته البحث عن إجابات على تساؤلات الواقع، وإنما عليه أن يكتفى فقط بتكرير هذه التساؤلات في ساحته الضيقة، وهي حقيقة دعوت أدت إلى أن يُلغى المسرح دوره في البحث عن مخرج لمجتمع من أزمنة الزائلة، وأن يتحول بالتالى إلى مجموعة من الألعاب التكنيقية التي تثير الصين، فلا تعرف القدم إلى أية هوية تصوير.

إن المتابع للمركبة المسرحية في العالم العربي بأعمله، لسوف يكتشف أن العرض الوحيد الذي أثرت حوله النقاشات الحادة، كان عرضاً يعتمد على كتابة نصية عالية القيمة، وهو نص «طقوس الإشارات والتحولات»، سواء في رؤيته الأخراجية لبيتاليبة نضال الأشقر، أو في رؤيته الإخراجية للمصري حسن

الوزير، ومع اختلاف الرؤيتين، يمثل النص القدرة على طرح المزيد من الرؤى الإخراجية له، إلا أنه يقلل نصاً هاماً يجيب وينسج على سؤال الواقع المرير: ما الذي حدث لنا ؟ ولا تتخلى إجابته هذه داخل أروبة مراوغة، ولا تستهدف تعظيم جماعية التلقى ولا تسعى لزيادة حجم الإحباط الذي نعيشه، ولا تهرب داخل صور حسية تتعدد مدلولاتها، لكنها تؤكد ذاتها بمواجهتها الحادة لجمهورها العربي في آن وكان معولين، ومن ثم يجبرنا المسرح على التفكير في حياتنا التي نعيشها، ولا يتركنا أبداً مبهورين بعسكرية الاضاعة في هذا العرض، أو بتألق الجسد الرافض في ذلك العرض.

إن عصر العنونة الذي نعيشه، وزمن المواجهة الذي سارال مغروضاً علينا، وهويتنا المطالبة لنا بضرورة المحافظة عليها من الذوبان دون أن نترك لأزمة شابة، وصراع الثقافات الذي لا نستطيع أن نشارك فيه إلا إذا أكدنا ثقافتنا الحقيقية المتطلعة للأمام، كل هذا يتطلب منا أن نلعب مسرحاً مواجهياً لا هروياً، وأن نقوم مهرجاناً عالمياً يهتم بالكيف والوعبة لا بالكم الزائف، مهرجاناً (تجريبياً) مستمراً كمهرجاننا، يلمن بالرأى الآخر ولا يصد لنفسه عن الأفكار التي قد تثيره، ويدفع بصباب مسرحنا إلى تأسيس هوية مسرحية عربية تواجه الآخر ولا تسقط أمام حصان طروادة البراق. ■

حسن عطية

مهرجان الإسكندرية السينمائي ١٩٩٧ والعودة إلى الحياة

فرما لم يتم عرض مهرجان في العالم لأزمات وكلمات مثلما تعرض لها مهرجان الإسكندرية السينمائي وخصوصاً منذ بداية عقد التسعينيات عندما أصبح في أزمة مزمنة مما جعل حتى المتفائلين يظنون أن نهوضه ثانية بعد مستحيل أو هكذا تفعلوا.

ولكن وبموضوعة تامة التلخص المهرجان مرة أخرى معك بقاءه على قيد الحياة.

وكاتب هذه النهضة تكاثف الجميع بدءاً من الجمعية المصرية لتكتاب وتقاد السينما وجماعة الفن السابع الإسكندرية ووزارة الثقافة ومحافظة الإسكندرية مع التفير الحكيم في رئاسة المهرجان باختيار رؤوف توفيق رئيساً بدلاً من أحمد الحضرى الذى ظل أيضاً في مكان قريب مديراً للمهرجان!!.

كما كانت الرقابة برئاسة الناقد السينمائى على أبو شاذى من العوامل الإيجابية التى ساعدت على إنجاح هذه الدورة بعد أن ظلت الرقابة في الدورات السابقة ذات دور شديد السلبي فلا ينسى أحد العام الماضى عندما قُبل الفيلم الفرنسى «الإبسمامة» بالجائزة الكبرى وكانت الرقابة قد منعتة واكتفت بعرضه على لجنة التحكم.

وأيضاً معنى هذا أن الدورة كانت كلها إيجابيات فمثلاً مشكلة فئة دور العرض لم تحل حتى الآن كما أن فئة الدعاية قد

جعلت أبناء المدينة لا يكادون يشعرون بوجود هذه الاحتفالية السينمائية.

كما أن فئة الأفلام الجيدة الأجنبية لا تزال هي مشكلة كل عام أما فئة الأفلام العربية صعباً حدث ولا حرج.

بدأت برادر الإحساس بالنجاح بحل الافتتاح بعد الهدوء والنظام - الغير معتادين - اللذين شملوا قاعة المؤتمرات وكان لحضور محافظ الإسكندرية الجديد ووزير الثقافة مقبول السحر خاصة بعد دعم المحافظ للمهرجان مادياً وتذليله لكل العقبات.

كما توزعت الأدوار بين أعضاء الجمعية المصرية وبين جماعة الفن السابع برضى ويسر.

والمحفل تم تكريم كلاً من الكاتب الكبير سعد الدين وهبة - الذى أرسل من مستشفى بفرنسا خطاباً يشج فيه المهرجان -، وإفان الكريميدو مفرد المهندس، والمخرج كمال عطية، والفنانة الكبيرة لولى فوزى.

كما أعلنت أسماء لولتى التحكيم للمسابقة الدولية وللأفلام المصرية فتكونت الأولى برئاسة الفنانة ميرلوت أمين وعضوية المخرج التركى صمر كافور، والمخرجة المصرية الديوكوساوى والناقد المصري صلاح ذهنى والمخرج الهندي اندروجو بالا كرشان والمخرج الإسباني كارلوس بلار والناقد المصري فوزى سيمان.

أما لجنة تحكيم الأفلام المصرية فتكونت من الكاتب مطوف عبد الرحمن، والفنانة لولى فوزى والمخرج محمد عبد العزيز والناقد إيزيس نظمي وفيتحي العشري ومحمد صالح وأحمد صالح.

ثم عرض فيلم الافتتاح «الحياة ثلاثة» والموت مرة واحدة، وهو إنتاج مشترك

بين فرنسا والبرتغال من بطولة مارسيلو ماسترويانى وأنا جانيلا ومن إخراج رافيل روبرت عام ١٩٩٦ ويبدو أن اختيار هذا الفيلم للافتتاح جاء بسبب انعدام الأفلام الأجنبية ذات الممثلين المعروفين وبذلك لتأخر وصول الأفلام العربية لذلك حرصت إدارة المهرجان في دعائها على التأكيد، أن هذا الفيلم هو آخر أفلام الممثل القديم المدى لذلك تم اختياره كتكريم لماسترويانى، ويعد في رأى أسوأ الفلام على الإطلاق وقد تسبب بطء إقبال الفيلم وتشعب أحداثه إلى مثل الجمهور وانصرافه.

جوائز أفلام المسابقة الدولية:

في المسابقة الدولية: تم عرض خمسة أفلام هي نظرة حب/ إسبانيا، قبل نهاية العالم/ اليونان، عفرية النهار/ مصر، أرجوك لا تذهب/ تركيا، المياه العميقة/ فرنسا، والأخير تم وضعه في دليل المهرجان في قسم مسابقة العمل الأول ثم تم الاتفاق على اشتراكه في المسابقة الدولية، كذلك وصل فيلم أصل الجريفة/ فرنسا متأخراً فشارك مما أخرجه من المسابقة.

وقد فاز فيلم المياه العميقة/ فرنسا للمخرج جاك ديشامب وهو أول أفلامه ومن تمثيل جميل راتب وماروشكا ديتير بجائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج وفاز لور الشريف بجائزة أحسن ممثل عن دوره في فيلم «عفرية النهار» كما حصل محمد التاجي على جائزة أحسن ممثل مساعد عن نفس الفيلم.

وفازت الممثلة التركية إزيك بليرسو بجائزة أحسن ممثلة على فيلم «أرجوك لا تذهب» الذى نال أيضاً جسانزة لجنة التحكيم الخاصة. كما حصل الفيلم الإسباني «نظرة حب» ثلاثة جوائز هي أحسن ممثلة مساعدة (لورا سيبيدا) وأحسن سيناريو وأحسن مونتاج.

الإشارات والتبهيّات

وبما لذلك تم حجب ثلاثة جوائز أخرى في سابقة هي الأولى من نوعها وهي جوائز السيناريو والموسيقى والدبوكور. وفي حفل الختام عرض فيلم قصير من إخراج محمد علي هو فيلم ١٠٠٠ سنة ضحك، من إنتاج أتيليه الإسكندرية وجماعة الفن السابع وهو فيلم مقدم كتحية لفن السينما وحضرى هنا ما قاله عضو لجنة تكريم المسابقة الدولية. الأستاذ/ فوزى سليمان عن مساهمة جماعة الفن السابع الإسكندرية الملموسة في تنظيم المهرجان بأنه يريد أن يكون لهذه الجماعة دور أكبر في النشاط الثقافي في المهرجان مما يظهر مدى تكاتف القهجمات الثقافية المختلفة من أجل إنجاح هذه الدورة التي خشي الجميع من كونها تصل الرقم ١٣ فإذا بها ألحج دورات التسعينيات والعميون كلها الآن تتربق الدورة القادمة ■

محمد كمال السيد مبارك

شاهين وجائزة أحسن تصوير (ماهر راضى) ومقتاج (سلى بكير) .

وفاز فيلم «الرصيف» بجائزة أحسن ممثل مساعد للفران الملتصر بالله وفيلم «عفريت النهر» فاز بجائزة أحسن ممثلة مساعدة «مائل عفى» .

كما عرض فيلم ساعة الانتقام إخراج أحمد للمسماعون ونال غضب اللساد والجمهور هو وفيلم الرصيف الذى أدهشنا تهليل مستواه وأعتقد أن لجنة التحكيم - المكونة من سبعة أشخاص أى ما يقرب من حوالى ضعف عدد الأفلام المصرية فى البانوراما - كانت معذرة فقد كان البديل الوحيد هو إلغاء المسابقة المصرية، وكان فى الكلمة التى ألقاها رئيس لجنة التحكيم الكاتب/ محفوظ عبدالرحمن فى حفل الختام) وأشار فيها إلى تدنى المستوى ما يبرر دمة لجنة التحكيم من الأفلام التى فرض عليهم اختيار أفضل الأسوأ منها.

وفاز الفيلم اليونانى «قبل نهابة المسالم» بجائزة أحسن تصوير لكارينا ماراجوداك .

أما جائزة العمل الأول فحصل عليها المخرج بيتر نيكولايف عن فيلم «المنوات الرائعة، التشيكى» .

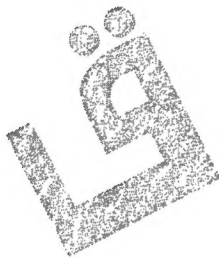
جوائز مسابقة الأفلام المصرية

وفى بانوراما السينما المصرية عرضت أربعة أفلام وليس خمسة كما كان مقرراً وذلك لعدم وصول فيلم «بيتزا .. بيتزا» والأفلام الأربعة هي «سبروك ويلين» من إنتاج التلفزيون وإخراج ساندرا نشأت ونال جائزتين أحسن ممثل لخصى الفخرالى وأحسن إخراج للعمل الأول.

وفيلم «دانتيل» الذى نالت مخرجته إيناس الدخيدى جائزة أحسن إخراج كما نال الفيلم جائزة أحسن ممثلة ليسرا وجائزة لجنة التحكيم الخاصة للمثلة هيام



٩٣-٢٤١٠٥
٥١١١.٩٣



الغلاف الخلفى :

هدى شعراوي

بريشة الفنان : جودة خليفة

